中国美术院校教材

HUIHUA GOUTUXUE JIAOCHENG

绘画构图学教程

蒋 跃 著

中国美术学院出版社

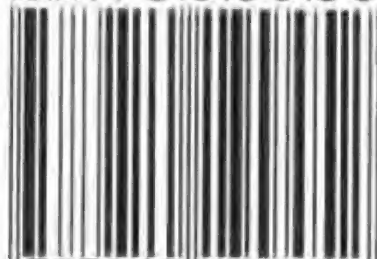


中国美术院校教材

绘画构图学教程

责任编辑　杨　英
封面设计　李振鹏
版式设计　杨轩飞
责任出版　姚银水





ISBN　7-81019-945-5 / J · 882　定价：25.00 元

责任编辑：杨　英
封面设计：李振鹏
版式设计：杨轩飞
责任出版：姚银水
责任校对：石同兴

图书在版编目（CIP）数据

绘画构图学教程／蒋跃著．－杭州：中国美术学院出版社，2001.8（2004.3 重印）
（美术教材丛书）
ISBN 7-81019-945-5

Ⅰ．绘…　Ⅱ．蒋…　Ⅲ．绘画理论－构图学－高等学校－教材　Ⅳ．J206.1

中国版本图书馆 CIP 数据核字（2001）第 0336[illegible] 号

书　　名 绘画构图学教程
作　　者 蒋　跃
出版发行 中国美术学院出版社
地　　址 杭州市南山路 218 号　邮政编码 310002
印　　刷 浙江广育报业印务有限公司
经　　销 全国新华书店
版　　次 2003 年 3 月第 1 版　2004 年 3 月第 2 次印刷
开　　本 787 × 1092　1/16
字　　数 65 千
图　　数 580 幅
印　　张 9
印　　数 2001 — 4000

ISBN 7-81019-945-5/J·882　　**定　价：25.00 元**

自序

绘画，是通过直观形象体现作者的情思和生活感受为其特点的视觉艺术。从哲学角度而言，绘画是人类受生存大宇宙的启发而创造出的一个心目中的小宇宙。其创作是对人的才智、能力、意志、情感的自我关照和自我肯定，表现出对真、善、美的追求。构成一幅作品最重要、也是最为先声夺人的因素之一是绘画的形式感，而营造形式感的首要因素便是构图。可以这么说，构图是画家思想情感转化为具体表达形式的一座桥梁，是显现画家艺术智慧和艺术才华最初的火花。绘画的过程，交织着感性与理性、继承与创新两个方面的因素。同时，构图对欣赏者而言，是渐入佳境的起点；对评论家来说，也是艺术批评的重要依据。

忆及当年初学绘画时，很希望能得到一本有关构图技法的书，但却没有结果。上美院时，学校也没有开设构图课，无奈之下全靠自己去摸索，去“悟”，并因此而积累了一些读书笔记和学习心得。这些年来，虽然绘画方面的技法书琳琅满目，但有关论述绘画构图方面的著作却凤毛麟角。这与众多美术学子渴望了解构图奥秘、掌握构图技法的需求极不相适应。

事实上，“美术”一词，本身就包含了两层意思：精神层面和技术层面。因此，和其他艺术门类一样，绘画构图也有自身的规律，有严谨的科学原理，系统缜密的知识体系，并可举一反三地灵活变通，能对艺术实践起指导作用。说到底，构图是将无限的立体结构转换成有限的平面结构。这种转换过程，本质上是一个创造过程。尤其是现代绘画，可以完全撇开“真实”对象的具体形态，直接用“纯”绘画的语言形式来表达。因此，构图的价值就不言而喻了。于是，我尝试着在中国美术学院开设了这门“绘画构图学”的选修课，出乎预料，竟有百余人同时选修这门学科。这本书就是在讲课笔记的基础上，参阅了有关的书籍，进行系统整理而成。试图从视觉的形式原理出发，阐述形象思维活动和思维联系的规律，由表及里进行剖析，配合运用了大量的中外美术作品，涉及绘画、设计等领域。力求兼顾理论与实践，文字与图片、原理与应用相结合，深入浅出。希冀起到启发读者思路，提高绘画构图水平的作用。既把构图作为技法范畴来对待，又把它与绘画观念及意识的开拓联系起来，既强调它的创意性，又引导读者在学习的过程中掌握和运用规律，并把民族绘画构图特点与西方绘画构图特点同时介绍，涵盖了较宽的知识面。

但是，构图规律的知识，不是包治百病的灵丹妙药，不能教条主义式地生搬硬套。要创作出优秀的作品，既需画家思想感情的投入，又需其具有坚实的生活基础和敏锐的捕捉能力，不断创新的强烈欲望，以及较高的技术手段等，并要灵活运用，如此，才能别开生面，柳暗花明。

蒋跃

2000年桂花开时于杭州隐水轩

目 录

第一章 绘画构图概述

每一位绘画艺术的追求者，他的起点其实都是从构图开始的。也许开始阶段是不自觉的，在这方面并没有太多的概念和想法。事实上，当他在一张白纸上画第一笔时起，就是构图的开始。绘画是一种形象语言，画家的形象思维要通过图式载体才能表现出来。而表述形象语言的这一过程，都归结于构图。构图体现构思，构思决定构图，在不断转换的过程中，完善了作品的视觉效果。

绘画构图学是研究绘画构图规律、法则和技巧的一门学科。它的任务是研究绘画的形式语言和表现内容、画家情感传达与方法手段的实现及其形式美的规律。涉及技法、色彩、视觉心理、美学等各种理论的综合修养。在学科交叉和学科渗透的今天，研究、分析、掌握绘画构图的专门学问，对提高我们的基本素质，补充相关的知识尤有现实意义。

本书，我们试图以东西方比较的审美眼光来讨论和研究构图的原理、知识和应用，涉及摄影、工艺、书法、绘画等门类。

第一节　构图的含义、理论渊源与任务

一、构图的含义

构图一词源于拉丁语，其原义为通过结构组合以联结画面的不同部分并形成一个统一体。《辞海》对构图的定义是："艺术家为了表现作品的主题思想和美感效果，在一定的空间，安排和处理人、物关系位置，把个别或局部形象组成艺术的整体。"换句话说，构图就是根据作画者的意图，对画面的各种形式语言即布局、形态、比例、空间、色块、体积、线条等在有限的平面上进行结构经营的技巧。包含范围、位置、骨架三大要素。

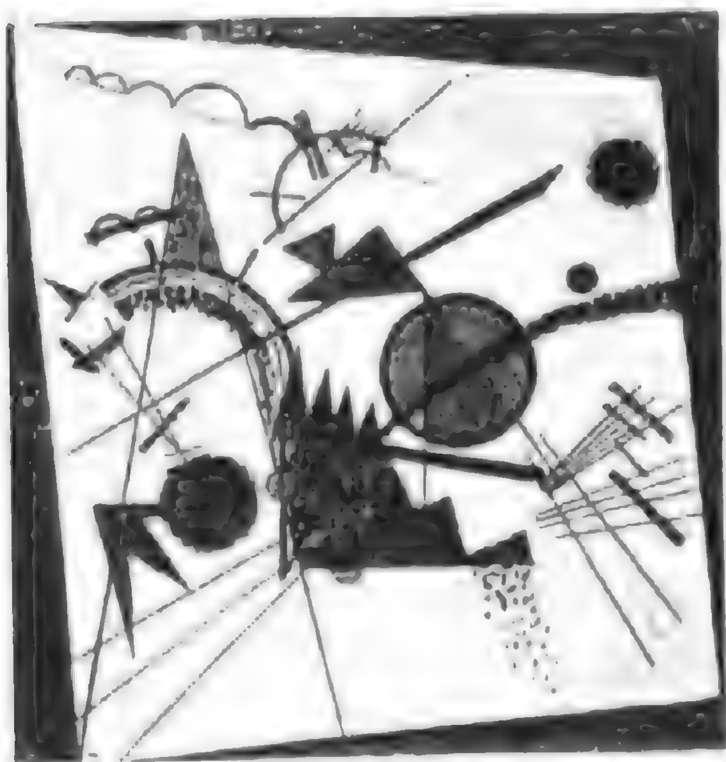




图2 [illegible]

我们常常听到“构图”与“构成”这两个词，它们是否为同一含义？英语中Composition一词，包含构图和构成的意思，因此，许多人把这两个词混为一谈。实际上构图和构成既有共同之处又有很大的差异。

构成的概念形成于1913-1917年，是俄国塔特林首先提出的。构成是现代艺术的流派之一，指的是具体形态抽取之后的点、线、面、形、色、体等基本视觉要素的有机组合，并按画家自己的的理解，直观、抽象地表现其内心的世界。其运用范围多在工艺美术和一些抽象绘画上，更多的是一种纯形式语言的画面构建。（图1）

构图是绘画作品中各种艺术语言整体的组织方式，相对构成而言，更多的是根据画家的创意，把自然界的具体形态和形象，如人、景、物，通过提炼、加工，有计划地组织、安排在限定的画幅之中；是指画面上的形象相互联结关系及形式的总体结构；是揭示形象典型特征的方法；是表现思想与意境的手段，是形式美的集中体现；是形象思维与抽象思维的结果；是揭示形象的全部手段的总和。（图2）

事实上构图形式规律是客观生活的反映，画面的视觉效果不能离开自然界的客观规律凭空杜撰，它既需符合人们生活的规律，又需符合人们的心理要求。在此基础上，找到其内在的形式特点，通过我们的艺术处理使之更强烈、更集中、更富有感染力。

二、构图理论的渊源

一千多年前，中国东晋时期的顾恺之就在其《画评》中提出“若以临见妙裁，寻其置陈布势，是达画之变也。”“置陈布势”之说是中国最早的绘画构图理论。置，位置；陈，陈列。“置陈”，指位置陈列，也就是决定各个形、色在画面中的位置所在。布，布局；势，气势。“布势”指体现气势的间架分布，也就是各个形、色内在“力”的交流、汇合、奋发、运动……到了南齐，谢赫《古画品录》总结历史经验形成了绘画创作与美学批评准则的“六法”论，“经营位置”成为千古之法。它要求把构图和笔墨等其他形式要素组合在一起，以共同实现“气韵生动”的境界。唐代张彦远《论画六法》更是把构图提高到“画之总要”的地位，如同文章的纲要一样。南北朝宗炳《山水序》、五代荆浩《山水诀》、宋代郭熙《林泉高致》等画论著作，对构图理论均有涉及。元代以后，画论中对取舍、宾主、气势、呼应、虚实、疏密、参差、开合等等构图经验也不断有所总结和扩展。如饶自然在《绘宗十二忌》中指出了一系列构图处理的弊病：布置迫塞、山无气脉、石止一面、境无夷险等等。到清代八大山人、石涛的时代，构图的理论已十分丰富，形成了“定位分疆、变异奇险、游移空间、活眼虚灵、装饰色彩、分合聚散、款题用印”等极具民间特点的构图模式。我国自20世纪初引进欧洲绘画构图理论，从而开始了从新的角度和方法来研究构图的新局面。

三、构图的任务

构图的目的是用特定的绘画手段，充分表达、阐述和提示作品的主题。构图的思想基础是唯物辩证法。构图的任务是以恰当的形式语言，表达画家的构思，既要挖掘出作品的鲜明思想，又要寻找到完美的画面形式 在边框限定的画幅中，对视觉形象进行最能体现主题、最能表达画家情感的形式结构的组合，分布好骨架气势，决定形、色位置，构建出一个人为的视觉空间，并运用形态和形式因素使之具有多样性又有条理性，有变化又有和谐，体现形式美感，引导观众的注意力，形成画面表现中心，生动集中地突出主要形象，进而表达出画家的思想和境界。

第二节　构思与构图的关系

中国画论中，早就提到了构图的两大要素，即立意与为象。“必先立意，然后章法是也”，立意，艺术家的创作意图；为象，根据构图原理将视觉要素加以安排。

构思是立意为象的形象思维过程。如挖掘主题思想，找出情节和细节，推敲人、物之间的内在联系，理顺各种关系等。实际上构思与构图、立意与章法两者之间存在着辩证关系：他们互相依存、互为条件。画家单凭抽象的思维是无法进入创作活动的。画家对生活感受的理解，要向观者表达清楚，就必须借助于形式美的规律进行结构经营。构思，起始于对生活的积累和捕捉。构图是随着构思的开始而开始，随着构思的展开而展开的 而构思则随着构图的进行而不断深化。两者相互促进，螺旋式上升，以臻绘画作品的完美。

构图过程是探索、体现创作构思的具体表现形式的过程。其间既包含着作者对生活的体验、分析、选择和提炼，也包含着作者依据一定的构图法则，运用造型、明暗、色彩、线条……形式语言使主题更富有感染力的显现过程。它是思想、创意和表现的统一体。“所谓构图就是把一个人的思想传递给别人的艺术。”（[法]米勒）

唐代诗人杜甫在《丹青引》中说：“诏谓将军拂绢素，意象惨淡经营中”，引申出了“惨淡经营”这样的概念。经营位置包含了立意为象的构思过程。苏轼在《书蒲永生画后》记载，蜀人孙知微为四川成都大慈寺寿宁院壁作画。开始，他“经营度岁，终不肯下笔”，后来，突然“一日，仓皇入寺，索笔墨甚急，奋袂如风，须臾而成”。说明“立意”之艰难。南北朝时期的刘勰在内容与形式上提出了“经纬”关系，并阐述了宗经、正纬、神思、通变、定势、情采、夸饰、隐秀等八条创作构思与表现技巧的法则。

从法国19世纪画家席里柯《梅杜萨之筏》的创作过程，我们可以明显地看出构思与构图的关系。1618年7月，巡洋舰“梅杜萨”号由于舰长刚愎自用，战舰偏离航向，触礁遇难。舰长和高级军官乘救生船弃舰逃走，剩下的一百四十多名乘客和士兵，乘坐一只临时匆忙捆扎出来的木筏，经过十多天海上漂流，历经暴风恶流的袭击，饥饿无水的煎熬，致使有人因精神失常而互相杀戮……最后筏上只剩十余人，也已奄奄一息，漂泊到第13天才获救。这个历史事件，深深触动了画家席里柯，他决定表现这一历史事件。他走访了幸存者，请当事人做了一个木筏的模型，还到医院观察濒于死亡的人。他最初的草图描绘的是很多遇难者拥挤在筏上，人们为抢占一席之地而相互格斗残杀的场面（图3）。第二稿则选择了漂泊在海上的人们互相搀扶呼救的场景。这一构思远比“筏上暴动”更能表现人们对生活的渴望（图4）。画家在此基础之上又进一步构思，选择了木筏经过13天海上漂泊之后的一个场景：凌晨，绝望的人们瞥见天际间有一艘航船，这给正在海上挣扎的人们带来了生的希望，他们互相搀扶着挣扎站立，挥动着手臂和黄色的布巾高呼求救。画家的构

思从此逐渐清晰，并确定了表现人们对生的渴望，却又生死未卜的戏剧性矛盾冲突的大场面的立意（图5）。最后，画家进一步挖掘能揭示主题的人物、细节，以及形式结构的联系，完成了这一不朽名作。



图4 梅杜萨之筏之二 （法）席里柯



图3 梅杜萨之筏之一 （法）席里柯



图5 梅杜萨之筏完成作品 （法）席里柯

这件作品是浪漫主义的先导，产生出非凡的艺术力量。关于它在构图上的技巧，我们将在后面作具体分析。

我们再来看俄罗斯画家莫依谢年科创作《母亲们，姐妹们》的例子。画家在卫国战争中参加了列宁格勒保卫战，后转入红军骑兵团，亲身经历了战争带给人们的悲欢离合。这些坚实的生活基础对他日后的创作起到了决定性的影响。战后，画家奔赴农村，目睹了到处都是寡妇、孩子和荒芜土地的残酷景象，内心感到极度震惊，引起了强烈的创作冲动。几年中，他搜集了大量的素材，一次次地变换角度，不停地画，先后创作了同一题材的4幅变体画。他用高度概括和略微夸张的手法，揭示出人性的本质，歌颂了正义和道德的力量，同时也是对战争的有力控诉。在我们看来，每一件作品都很有艺术感染力。（图6–13）

荷兰画家蒙德里安在1908-1912年四年之中，对同一题材进行了反复描绘，其造型和构图上的变化是我们理解从具象到抽象转化的一个生动例子，它体现了画家不断的追求，以及在构思与构图上的层层升华。（图14–17）

综上所述，构思、构图可以说是绘画中的一对矛盾，只有经过画家的精心推敲，两者得到有机统一，方能创作出好作品。

第三节　构图的画幅形态与材质肌理

构图是创作的关键所在，它决定着作品的性质与感染力，是联系作品思想、主题、情感的纽带。不同作品的内容要找到与之相适应的构图形式，才能达到和谐与完美。





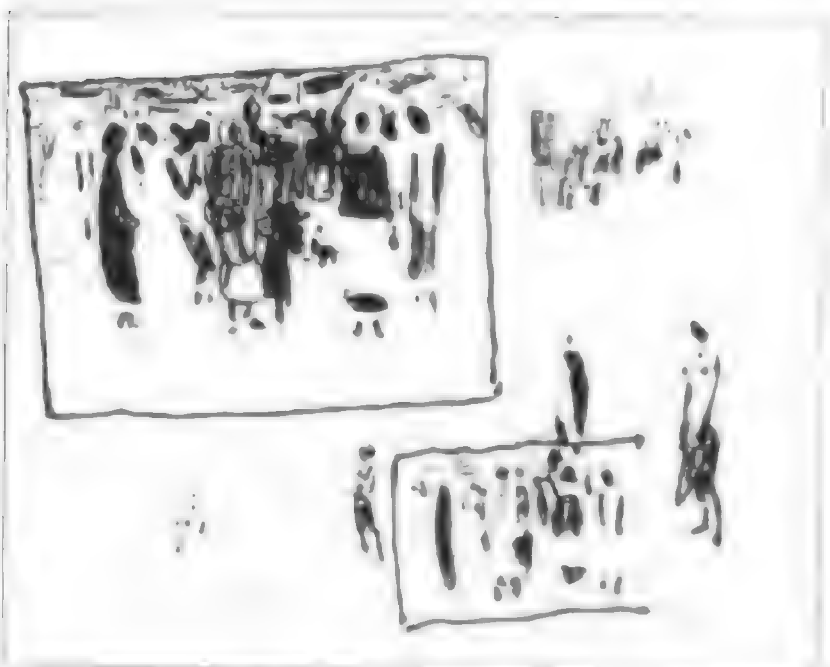








图6— 图9　《母亲们，姐妹们》变体稿及素材　（俄）莫依谢年科



图10 《母亲们、姐妹们》之一 （俄）莫依谢年科



图11 《母亲们、姐妹们》之二 （俄）莫依谢年科



图12 《母亲们、姐妹们》之三 （俄）莫依谢年科



图13 《母亲们、姐妹们》之四 （俄）莫依谢年科



图14 这是照写生的一棵树

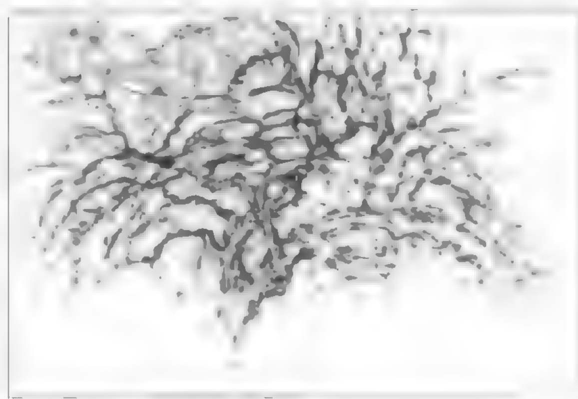


图15 开始考虑平面的画面结构

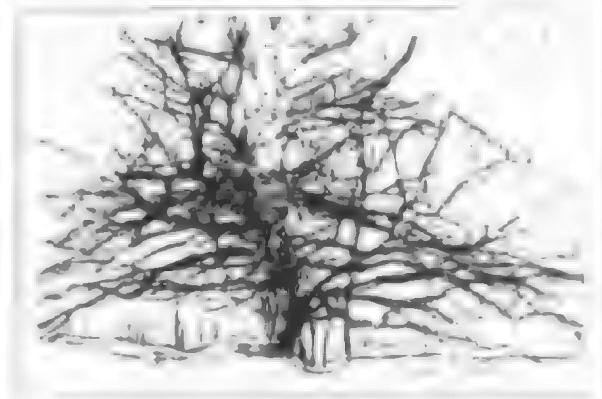


图16 使树的[illegible]形式适应[illegible]

一、画幅形态

画幅形态，即各种画幅的边框形状和画面自身的存在状态。独立存在或者依附于某种载体。远古时期，人类在岩洞里的石壁上勾画人物、动物、植物，兴之所至，随手画去，画面四周没有确切的边缘，所以也没有画幅边框的概念。但艺术发展到今天，各种体裁的绘画格局，多姿多彩。我们研究构图技法，首先应考虑画幅的形态，考虑怎样在限定的范围里，布置、排列、组合各个形象，以表达画家的思想和追求。因为画面的形状和形状中的物象都要互相协调，而且不同的画框形状对画面的视觉效果将产生不同的心理影响。

无论是具象绘画还是抽象绘画都离不开形、色、质等要素。画幅有大、小、宽、狭之分；形状有方、圆、横、竖之别；载体又有油画、国画、水彩、版画、连环画等。各种材料质地和表面形态的不同，构图时我们都要认真考虑，对其精心选择，以适应主题思想的表达和技法的运用。

我们最常用的构图形状是黄金律画幅：1：1.618的相近比例构成的矩形画幅，也就是"大边比小边等于大小两边之和比大边"。这是"古希腊实验美学派"毕达哥拉斯通过大量实验证实的，它的边框比例符合变化、和谐、优美的原则。因此在现实生活中，电影银幕、电视机、书本等的形状大都运用此比例。6：4，3：5的矩形都可以归结成黄金比。

凡四边框等长或无明显长方形感觉的直角四边形的画幅称之为方形画幅。这种画幅形式给人以紧凑、方正、刚健、结实、稳定的视觉效果。由于各画种选用的材质和人们欣赏习惯各有不同，所以人们选择的画幅形态也不一样。

中国画是中华民族传统绘画的一种表现方式，它的画幅形态有着自己鲜明的民族特点。

立轴，竖幅画面，高边与底边相比，高边明显的长方形。有四尺、五尺、六尺、八尺等大小。竖幅画面给人以高耸、雄伟、挺拔、庄重之感。适合于表现竖向或纵深运动。蒋跃的《旧世碑铭》（图18），画面呈对称状，左右两侧是两块深色的竖形，加强了高耸感，暗示封建社会的两扇大门，中间部位的上方是饕餮纹，象征恶势力。秋瑾伫立其中，宛如一尊白色的雕塑。该画利用竖式的构图，使其从内容到形式都达到了高度的统一。



图18 旧世碑铭 蒋跃

横披，长边大于宽边，横长明显的矩形。中国画中有超横长的画幅形式，叫长卷。横长画幅使我们的目光横向观察，具有气势宏大，平稳开阔、舒展稳定等效果。如同我们走进天安门广场，气派宏大而壮观。横披适合横向运动的画面。（图19）



图17 把对象的量割成抽象化

长卷，比横披还要长的横幅画面，有横长达数丈的横式构图。画家把延绵不断的感受、印象和素材组织在同一画幅之中。它大多是从序曲开始，逐渐进入高潮，段落分明而又互相紧密联系。如《韩熙载夜宴图》（图20），表现的是南唐中书侍



图19　江天新霁　潘天寿

郎韩熙载举行夜宴的场面，全画共分五段，相对独立又互相贯穿。观赏这种长卷，总是在较近的距离边卷边看，大有身临其境的感觉，具备了时间、空间的优势。比如图20这幅作品，把韩熙载晚上的许多活动都组合在一起，有故事，有情节，像连环画一般，娓娓叙来，引人入胜。

扇面，一般有两种形状，一种是折扇，另外一种是纨扇。折扇，扇骨可以折叠，呈半圆形。清代恽南田说："扇边圆曲，景亦应随之圆曲，此应其变也。"地平线和景物的位置应随扇面的圆弧移动，题款无论落到何处，其文字排列总是顺应扇形而列，以适应这一特殊形状，并取得呼应。纨扇，也称团扇或圆扇，呈圆形或圆卵形。（图22、23）

屏风，镶嵌在竹或木框上，以折叠或展开的形状放置在需要阻挡视线的地方，屏风的内容或连或断，形成一个整体的画面，有点像三联画、四联画等组合状的形式。（图21）

油画，它常用1：1.618的相近比例构成横或竖的黄金律画框，这种画框形式符合变化与和谐之美的原则，所以被人们大量采用。

圆形和椭圆形，这种形式，一般用作肖像画构图，给人以优美、活泼、柔和之感。

壁画，绘制在墙上或依附于各种建筑物表面。它的边框样式变化多端，有外缘整齐的几何形：方形、长方形、圆形、梯形、拱顶形……也有外缘不规则的几何形。由于门、窗、楼梯、柱子等建筑物构件，造成了画面外缘局部凹进或中间挖空，构图时必须考虑到这个特定的形状，加以利用，成为构图的一部分。（图24）

联画，几个画面同时并置在一起，表达同一主题。这种形式最早起源于欧洲的一种壁画构图方法，后来慢慢发展成为画幅的独立表现形态，使作品的容量更大。可以是三联画、四联画、五联



图20　韩熙载夜宴图　顾宏中

画……如杨力舟、王迎春的《黄河颂》(图25)，以三个不同的画面表现了三个不同的时间和空间，三者又有不可分割的联系，中间幅面为主体，两旁作为陪衬。

其他，如瓶画、染织画、漆器等，它们的边框形式也是五花八门，其外缘轮廓变化很大。画家在组织画面时必须考虑到透视、形状变化等形式因素。比如古希腊的瓶画首尾相连、互相贯通(图26、27)，组成了饶有意境的独立天地，引导观者沉浸于边框所限定的范围之内，从中努力寻求画面内部所揭示的诸种奥妙。再比如马王堆西汉墓的帛画(图28)是一个"T"型的画幅形态，表现了天上、人间、地狱三层景象。

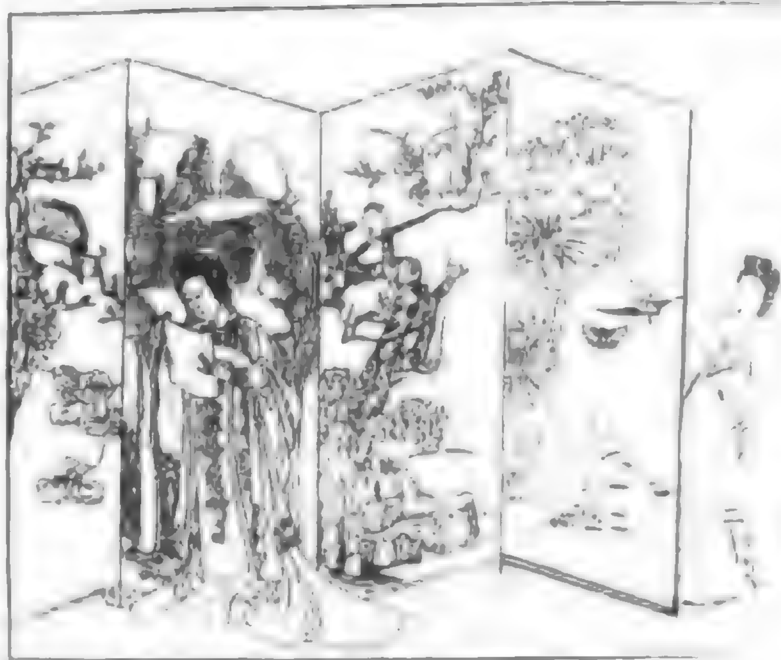


图21 西厢记插图 陈老莲

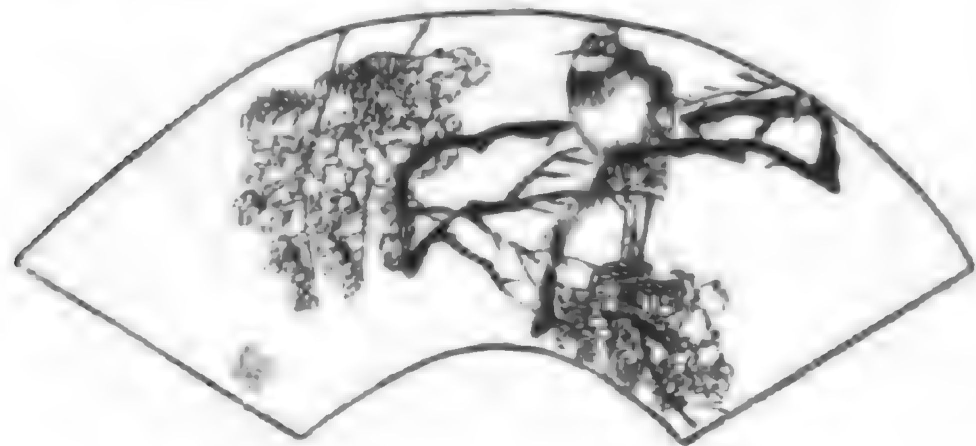


图22 花鸟扇面 任伯年



图23 花鸟扇面 任伯年

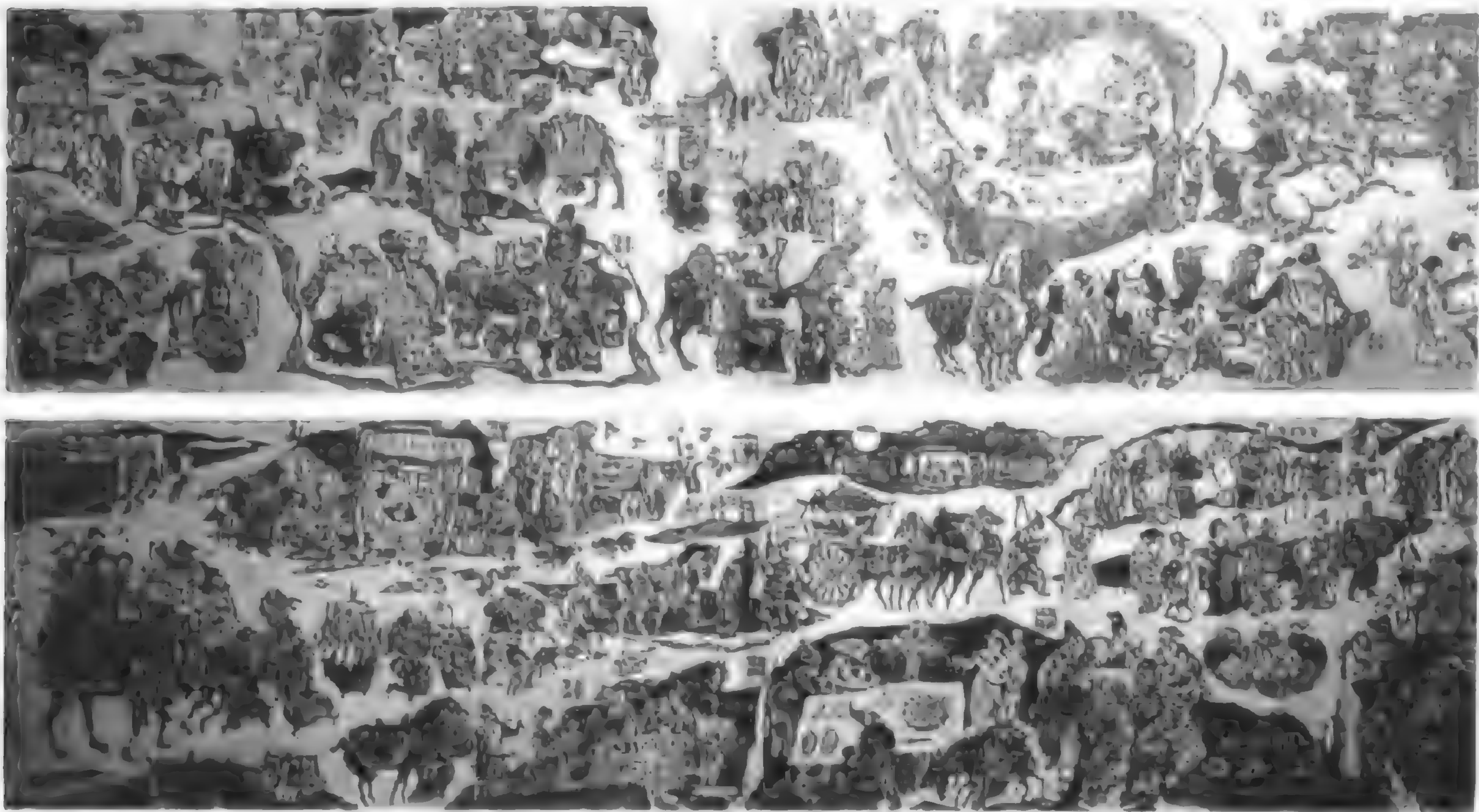


图24 丝路风情 石景昭等

般情况下，画家在创作开始，就必须对画框形状进行研究。前面已经说过，由于构图的形式结构会对观者的视觉方式施加影响，画家也是随着画框的确定而进行构图布局，因此最初的构图哪怕是以火柴盒、香烟盒那般大小的幅面出现，也要将其画框勾出，并不断探索在不同形状、画幅形态中构图的视觉效果。一旦画幅边框形状改变，构图的形式结构也要跟着改变。画幅形态的确定，应以画中的形象和力的运动势态在所经营的画幅形态中尽量显现出来为原则，以达到画家的创作意图为目的。石鲁为《转战陕北》（图29、30）一画所作的两幅小构图，体现了作者开始构思时对横、竖形式的不同考虑。

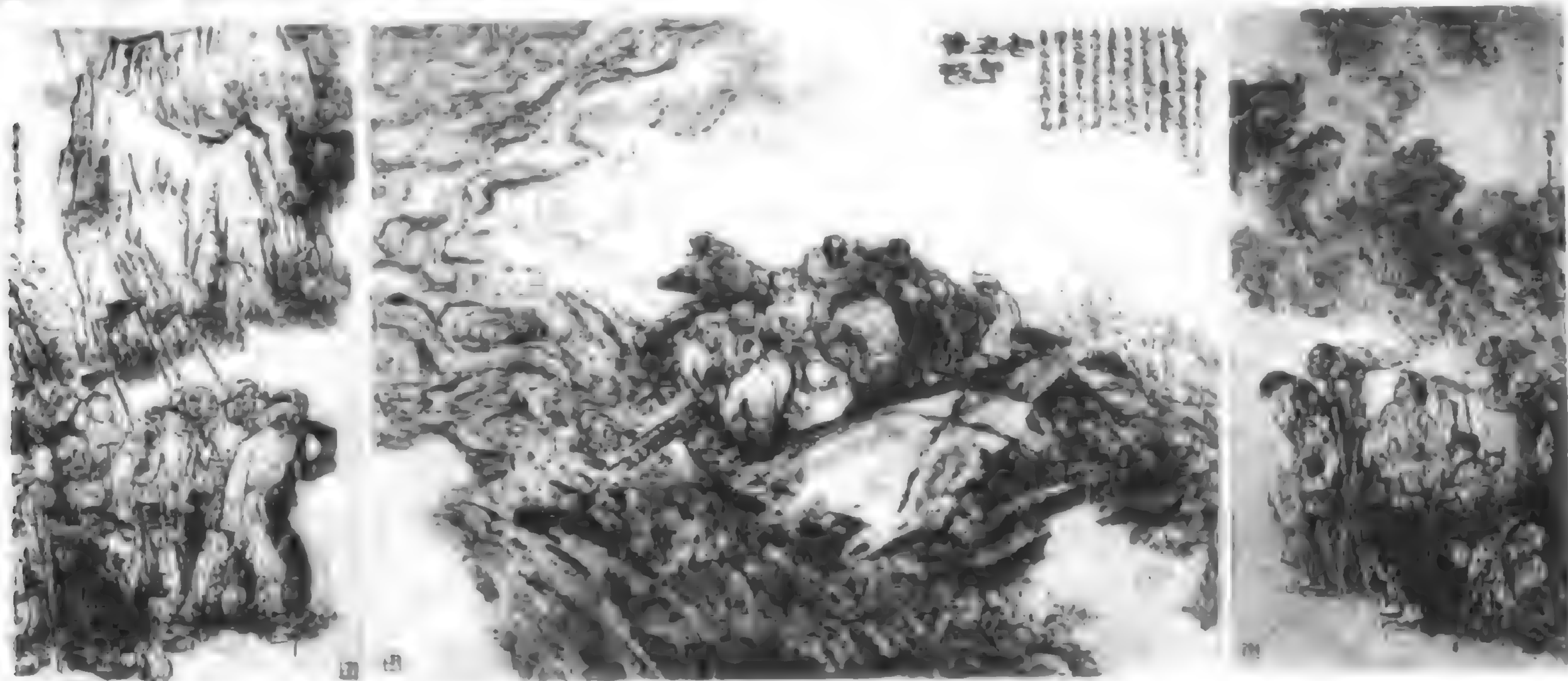


图25 [illegible] 杨力舟 王迎春



图26 古希腊陶瓶画



图27 古希腊陶瓶画





图29 《转战陕北》小构图之一 石鲁



图30 《转战陕北》小构图之二 石鲁

图28 西汉帛画

二、材质和肌理

任何一幅绘画作品构图的最终实现，要借助于一定的载体并使用一定的工具和材料。不同的材料和媒介会产生不同的画面肌理、质地，造成不同的视觉效果。因为我们观看、欣赏绘画作品，除了视觉的经验之外，还依赖画面所使用的材料特质与其画面肌理效果，画家作画时应对其作精心的选择和利用，使之成为构图的有机因素和表现内容的一部分。通常，我们使用的工具材料有如下几种。

油画——一般选用各种不同粗细纹理的亚麻布或纸、板等，做底后使其不吸油，一次性画法或多层次画法所形成的笔触，有丰富的表现力，会产生硬挺、苍劲、细腻、粗犷等视觉心理。（图31）

中国画——使用绢、熟宣纸、生宣纸等，写意画利用生宣纸吸水的性能，或冲，或泼，或勾，或染……运用笔墨的干湿浓淡、皴擦点染，显示出传统绘画独特的韵味和形式美感。（图32）



图三一 油画 蒋跃



图三三 水彩画 蒋跃



图三二 中国画 蒋跃



图三四 综合画面 蒋跃

水彩画——颜料的透明性在水分的作用下产生流动、明快、空灵、潇洒、飘逸等诗化效果，这种酣畅、透明的视觉感受是别的画种所没有的。（图33）

版画——利用原版并通过油性或水性材料印制的画面，可产生出单纯、概括、粗犷之美。《春秋》（图 34），表现的是春秋战国时期的4位思想家，用纸版拓印后产生出类似画像砖的效果，给人以久远年代的历史感。《鸽子》（图 35），是用木刻水印产生出来的效果。

总之，画家在构图时必须考虑各种材料质地产生的肌理效果，即使是我们随意书写产生的笔触，也会产生一种肌理效果。（图 36）

图 37 是各种不同材料的肌理效果。



图35 鸽子　木印水刻　蒋跃

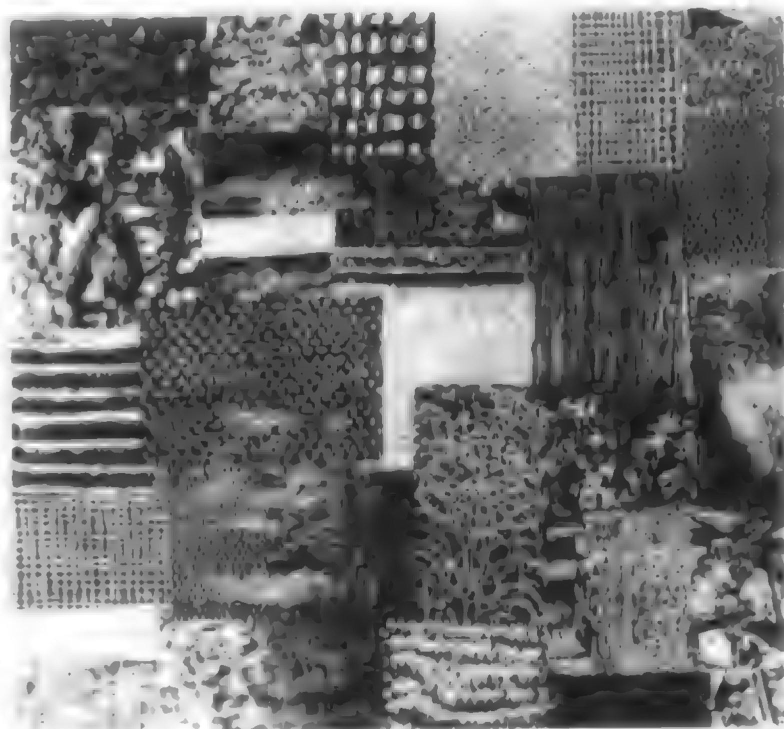


图 37　各种不同材料的肌理效果



图36　随意书写产生的笔触

小结：绘画创作是画家对所掌握的生活素材进行加工提炼和改造的过程；是从构思立意→构图形式美的经营→表现手法的运用，直到逐渐形成作品的过程。由于观者美感的经验是直接的，因此对画面的形式感受也是直接的。构图，对这种美感起着至关重要的作用，是潜移默化的一种能量。构图本身的价值在于表现，在于主题思想和与之相适应的完美形式结构相吻合，以此增强艺术的感染力。正如野兽派代表人物马蒂斯所说："构图是一种艺术，画家运用这种艺术，以某种手法把许多组成要素按他的处理安排起来，借以表现他的情感。在一幅画上，每一部分都将是明显所见的，它们扮演画家要它们扮演的角色，不论这种角色是主要的还是次要的，画面上一切无用的东西都是有害的，艺术作品在整体上必须和谐。"

第二章 形式构成要素与视觉心理

各种艺术门类，都有自己的艺术语言和独特面貌。绘画是视觉艺术，它的语言是什么？就是在画面中显现出的状态和形象。这是传递画家思想的特殊手段。绘画的形式语言离不开点、线、面、色、形、体等要素，这些都是构图中的基本元素。绘画语言具有形象的直观性、瞬间性、具体性等特点。这些特点是绘画艺术的长处也是短处，构成了它的语言特质，也是其存在的意义所在。要使构图得到最佳表现效果，必须了解绘画形式语言的视觉原理。

讲到绘画语言，我们就会联想到形状、形象和形态。形状，指的是物体的图形，是由点、线、面组合而呈现的外表；形象，则是能引起人的思想或感情活动的形状或姿态；形态，是指事物内在本质在一定条件下的表现形式，包括形状和情态两个方面的含义。当然，它们三者不是孤立存在的，但为便于分析研究，我们把它们分解，从几何学的定义和视觉性质来分析和阐述这些绘画的原素和形态。

第一节　点的形态与视觉心理

点，是绘画形式语言中最小的单位。关于点的认识，一般认为它是小的、细微的符号。意味着作为记号的小标识，几何学认为："点只有其位置，而无其面积"。但在造型艺术上，有其可视性，我们看得见的"点"也具有面的性质和形态。比如夜空中的星星、大海中的孤舟本身有一定的面积，具有相应的形态，但在广阔的环境中会使人感到它如同一个点。（图 38）

点的形态使人产生小巧、集中、凝集、闪动的视觉心理。点在大面积色彩对比衬托下极其醒目而且闪耀，所谓"万绿丛中一

点钉"。



图38 [illegible]

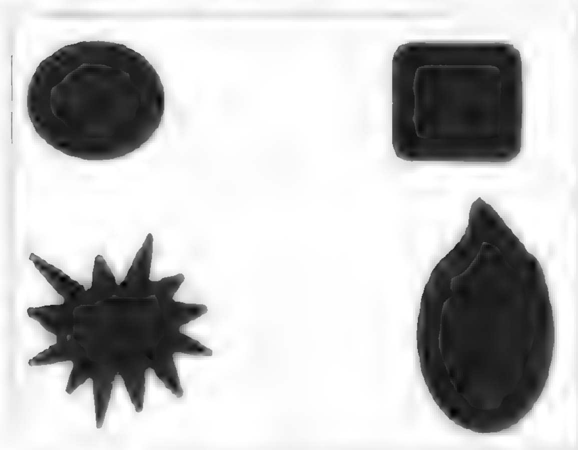


图39 点的不同形状

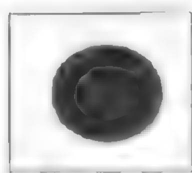






图40 画框不同产生点的不同感觉

点的形状有圆形、方形、椭圆、多角、水滴形及不规则形等。点的不同形状，会产生出不同的视觉感受。（图39）

圆点，犹如滚球，其外形以曲线连接构成，形象完整，深厚饱满，给人以一种充实感和运动感。

方点，圆中带方，其外形可以有曲有直，形象稳定、规则、方正，给人以冷静、静止、稳定感。

多角形点，其外形以折线构成多角状态，形象自由随意，给人以闪射、紧张、活泼、自在的感觉。

水滴形点，其外形一边为圆一边为尖，是具有方向性的点，形象饱满、凝聚，给人以重量和运动方向的感觉。

点的扩大，会产生面的感觉。图40这幅图的三个点其实是一样大的，由于画框的不同，产生了不同的视觉感受。

中国画家以书法入画，对点的用笔早有深入的研究。晋·卫夫人作《笔阵图》云："点，如高峰坠石，磕磕然实如崩也。"这是对点的形态、重量感、运动感、方向性及用笔的形象表达。中国画家极善用点（图41）。早在宋朝米芾父子即以"点"的画法来表现江南迷蒙之烟和苍郁的山石。即使在今天，"点"也是山水画中的重要手段。画家们总结出各种点法：圆笔点、侧笔点、破笔点、泥里拔钉点、醒门点、糊涂点、错杂纷乱点……在构图中配合随意，变化复杂，各尽其妙，起到变化、平衡、接气、补空、活泼、醒神、收势等等作用。《芥子园画谱》把点归纳为32种：介字点、个字点、菊花点……（图42）

在设计领域，"点"的应用更是广泛。（图43）

西方印象派画家毕沙罗、西涅克、凡高等人用点彩画法表现阳光闪动的空气感，用点表现强烈的激动情绪，产生了生动的视觉效果。（图44）

第二节　线的形态与视觉心理

线的一般概念是：像细线那样，只有长短位置而没有宽度和厚度。然而在视觉艺术里，线也有位置、长度、体积。从理论上解释："线是点移动的轨迹"。点有大小之分，线有粗细之别。线的相貌与形态是由点的移动方式和移动速度产生的。

现实生活中，线以各种形式反映出来，如水波纹、闪电、电线、飘带、枝条、屋漏痕……形成繁多的各具特征的线。（图45、46）



图41 山水 王原祁

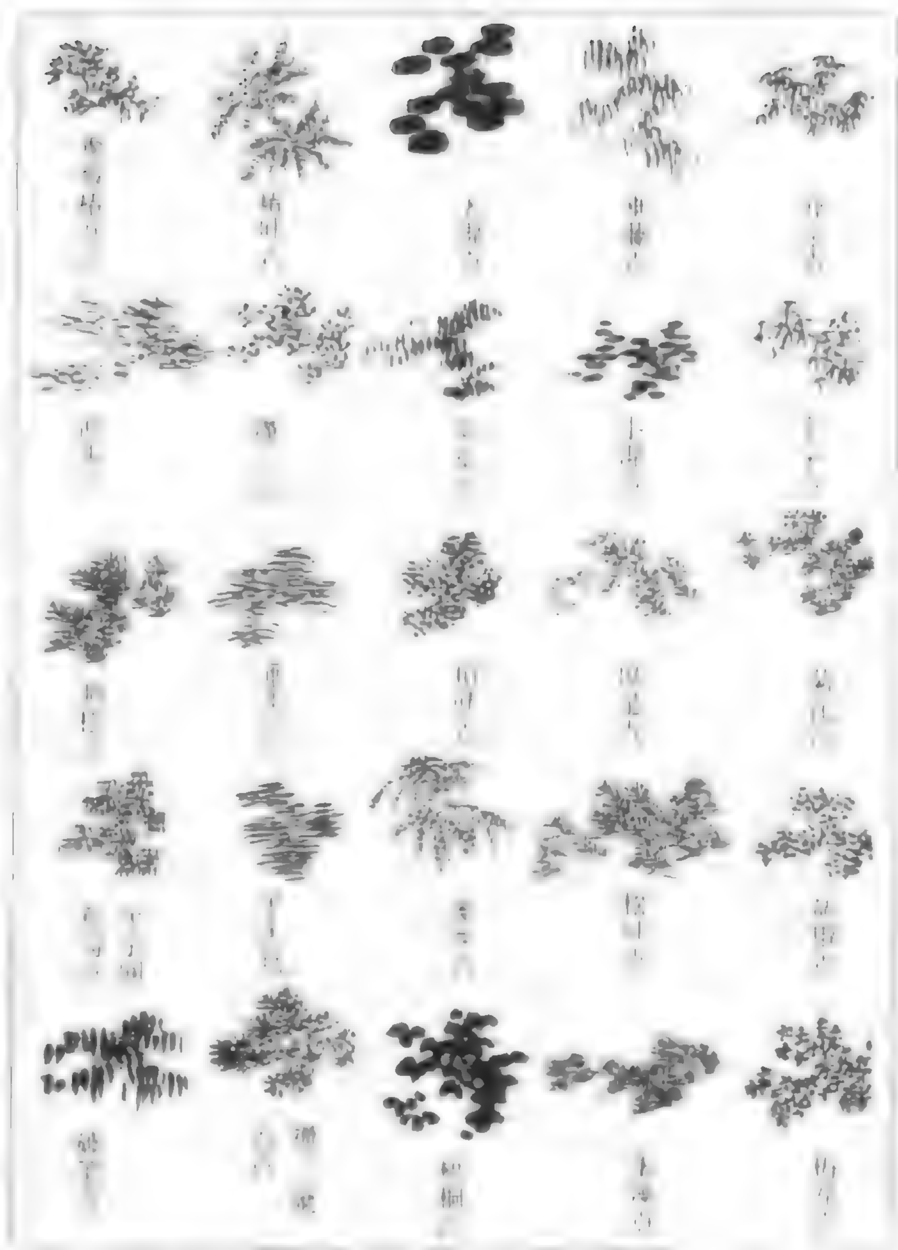


图42 树叶画点法

线的多样性与复杂性在绘画或设计上具有很强的表现力。线，具有引导人的视线的作用，视线会随着线的起止、起伏而运动。关于这一点，我们在以后还会具体分析到。不同形态的线条给人以不同的视觉感受。

直线，它给人的印象是速度感、直截了当、锐利、明快，具有阳刚之气。细直线，在纤细、敏锐当中，具有运动感，粗直线，在豪爽、厚重、严密中具有强烈的紧张感，长直线，具有时间性、持续性、速度性。短直线，有急促、断续、刺激的感受。（图47）

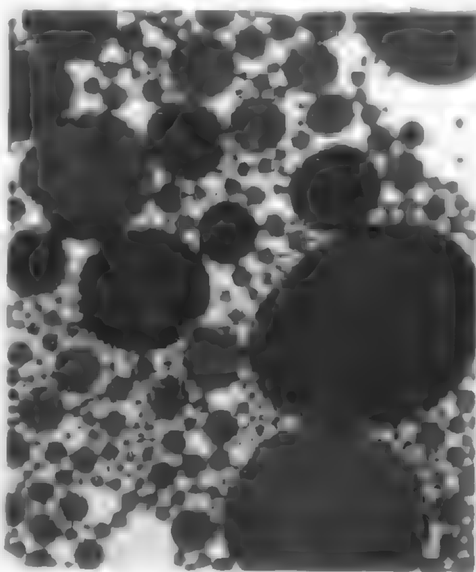


图43 [illegible]

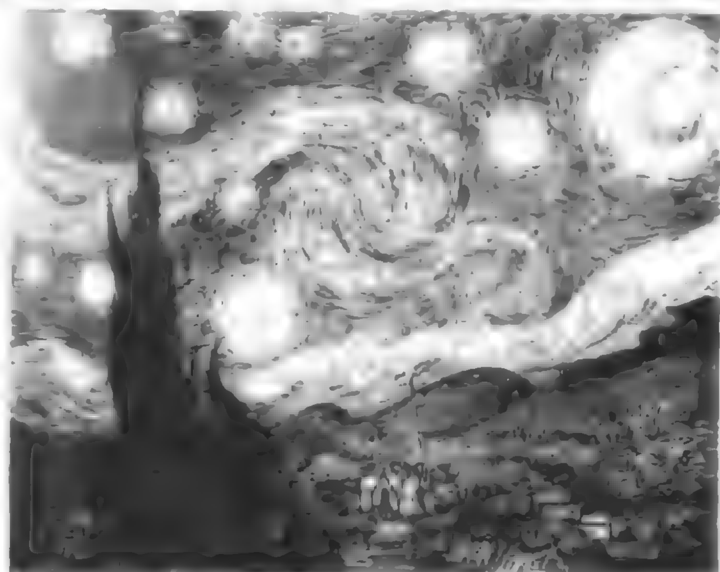


图44 星夜 （荷兰）凡高

曲线，给人的印象是柔软、优雅、轻快、跳跃和节奏感。从比喻角度说，曲线有女性的特



图45 自然界中的线（树）

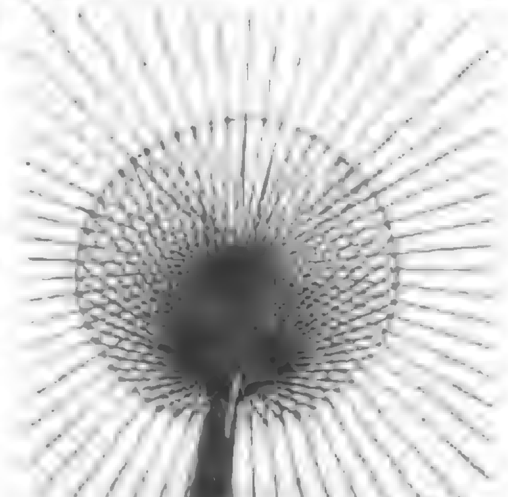


图46 [illegible]



图47



图48



图49

点。自由曲线具有轻盈、流畅、优美等特性，几何曲线，表现出现代感、节奏感。（图48）

徒手画的线，感性强，可以使线产生力量、速度、方向等微妙变化。用尺画的线，理性强，具有冷静而坚强的视感。（图49）

线的不同疏密和粗细等排列，也会产生各种不同的视感觉。（图50、51）

绘画中线条的形态千变万化，但从几何学的角度概括起来，线的表现形式只有两种，直线和曲线。线在构图中有极强的功能，线的交搭形成不同的疏密，从而产生空间、运动等效果；线可以分割画面，线可以造型和表现质感。（图52、53、55）

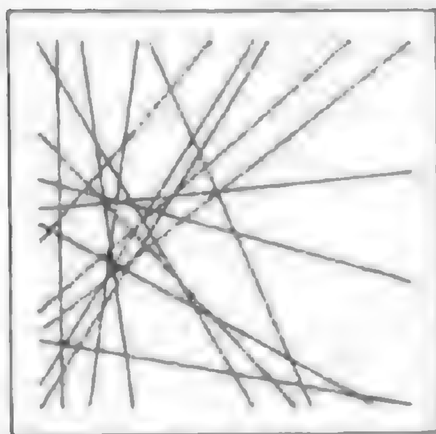


图50

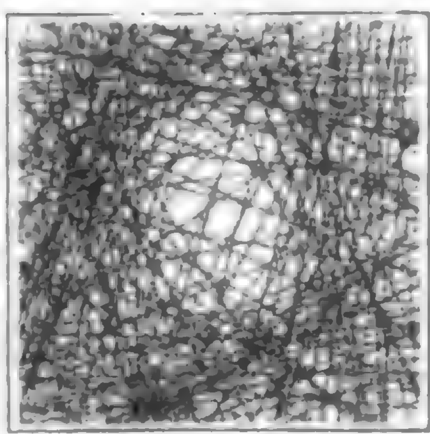


图51

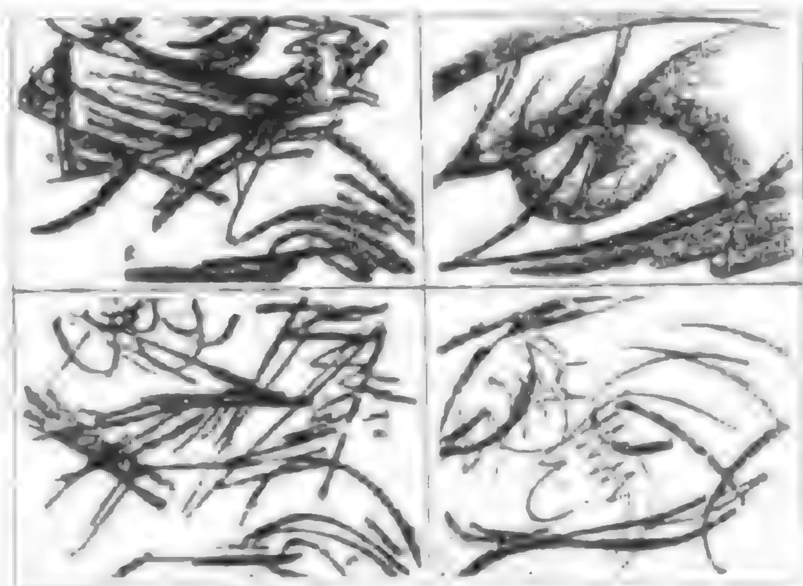


图53 线的构成/力度



图52-1 线的构成/尖锐



图52-2 线的构成/[illegible]



图52-3 线的构成/畅快



图52-4 线的构成/愁苦

图52 线的构成举例



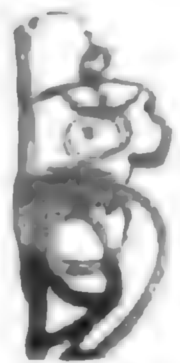






图54 线的表现

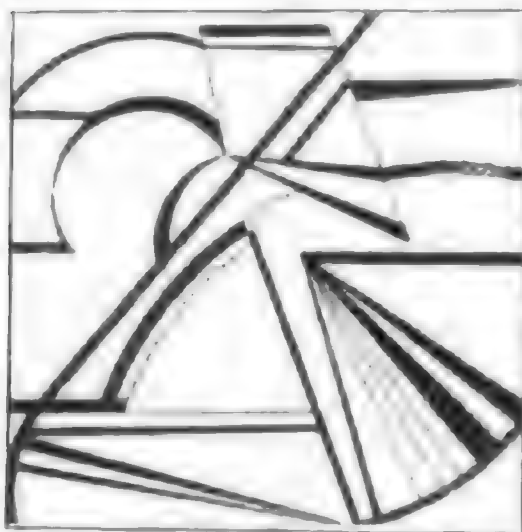
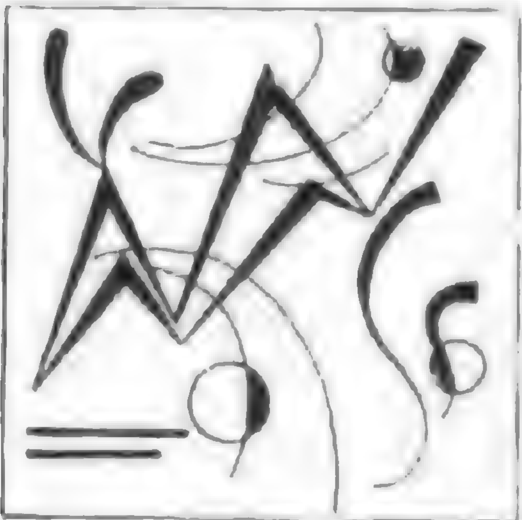
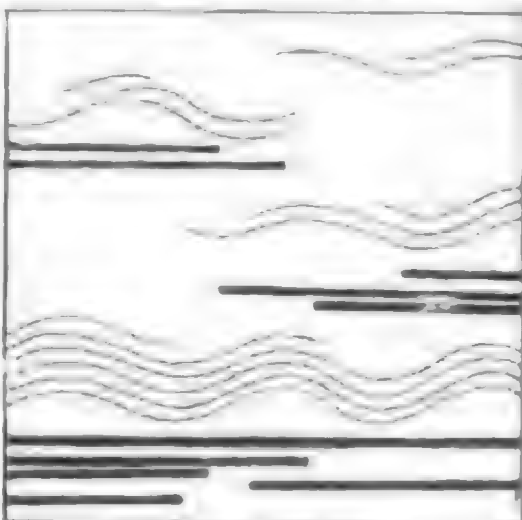
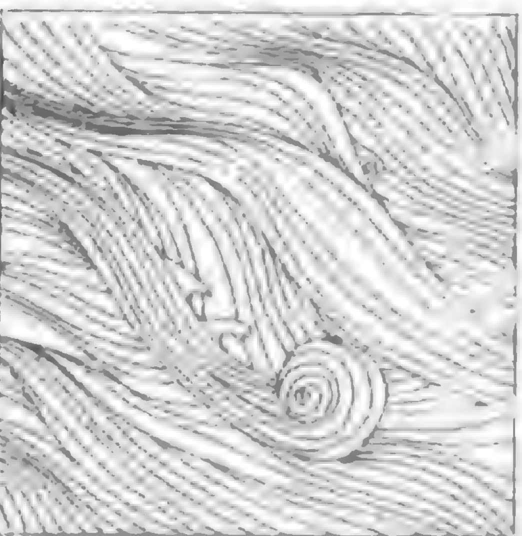


图55-1 线的构成·理性









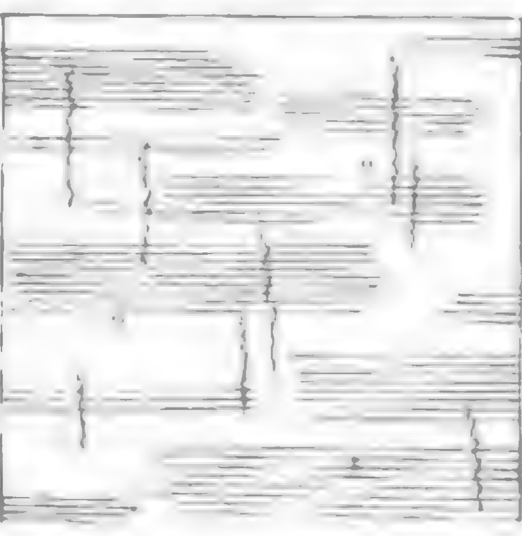


图55 线的构成示例

中外画家创造了各自的造型线条，从线条中可以看出画家的性格、作风、修养和能力。线型和线群的组织以及用线所构成的形式结构对构图效果都起着举足轻重的作用。（图54、56、57）

中国画家对线的研究情有独钟，创造出名目繁多的线型。如十八描：游丝描、柳叶描、钉头鼠尾描、行云流水描、铁线描……这些线条如屋漏痕、锥划沙、折钗股、虫蚀木……有的力透纸背，刚强有力；有的轻如浮云，飘飘悠悠；有的风驰电掣，激扬飞荡；有的沉着冷静，含蓄老辣；有的热情奔放，活泼刚健……还有华润、苍老、飘逸、挺拔、秀美、洒脱、雄浑、遒劲等特性，表现出大千世界变化纷杂的物象。甚至完全用线来作画的白描，也很有美感。（图58）



图56 朝圣　吴山明



图57 躺着的模特　（奥地利）席勒



图58 白描人物 [illegible]

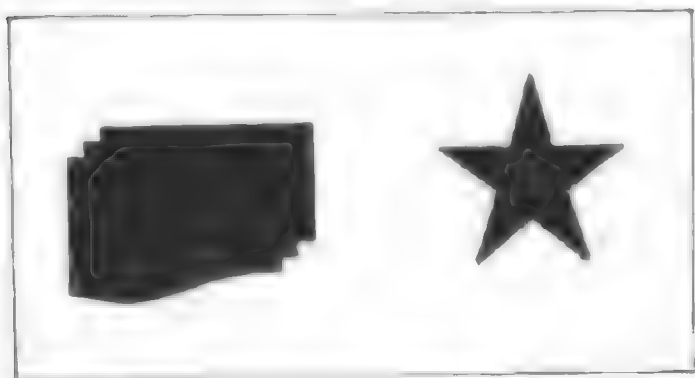


图60 规则的面



图61 [illegible]

第三节 面的形态与视觉心理

面，依照几何学的定义，就是线移动的轨迹。图59是一幅摄影作品。



图59 [illegible]

面在造型上要比点、线更能确立绘画中形的意义，这是因为画面最终是以某种形象出现在观者的面前。有时，我们并不描绘对象的具体细节，而采用剪影式的图形，也很有表现力。图61是幅香烟广告画，它利用了人物的侧面剪影，有很强的概括力和视觉冲击力。

面的形态有两大类：规则形和不规则形。

规则形的面可借助一定的工具，用几何学的方法求得，如圆形面、方形面、五角星面、三角形面……这些规则形的面，因齐整简括给人以大方、秩序、明朗、振奋的视觉感受，在设计中应用得较多。(图60)

不规则的面，给人以丰富、繁琐、复杂、混乱、动荡的视觉感受。这种面形，在绘画中运用得更多，因为现实世界中的“面”，千姿百态：大海的宽阔、基石的厚实……都以自身的个性而存在，并影响着人们的审美情感和意念（图62）。写实绘画是以“形似逼真”作基础，在构图中这种写实地再现对象的“面”，给人以个性鲜明、有装饰意味等视觉感受；而变异的“面”则给人以怪诞、恐怖、变幻、迷惑等感受。(图63)

面在构图中占有面积、位置和空间；面与面之间有大小、体量感觉的不同，面的有机组合构成“体”，使视觉产生深度空间。面，具有很强的形式感，对构图的结构有很大的影响，因此要求我们对“面”加以

精心组合，从构图一开始就要认真对待。比如壁画中，构图首先应该考虑如何把不同形色的人面组合在墙面上这一问题。蒋跃的水彩画《似水流年》（图65），把最前面的人和后面的两个人处理成黑白分明的几个块面。版画也追求明确的黑白分布（图64）



图62 画面的黑白布局

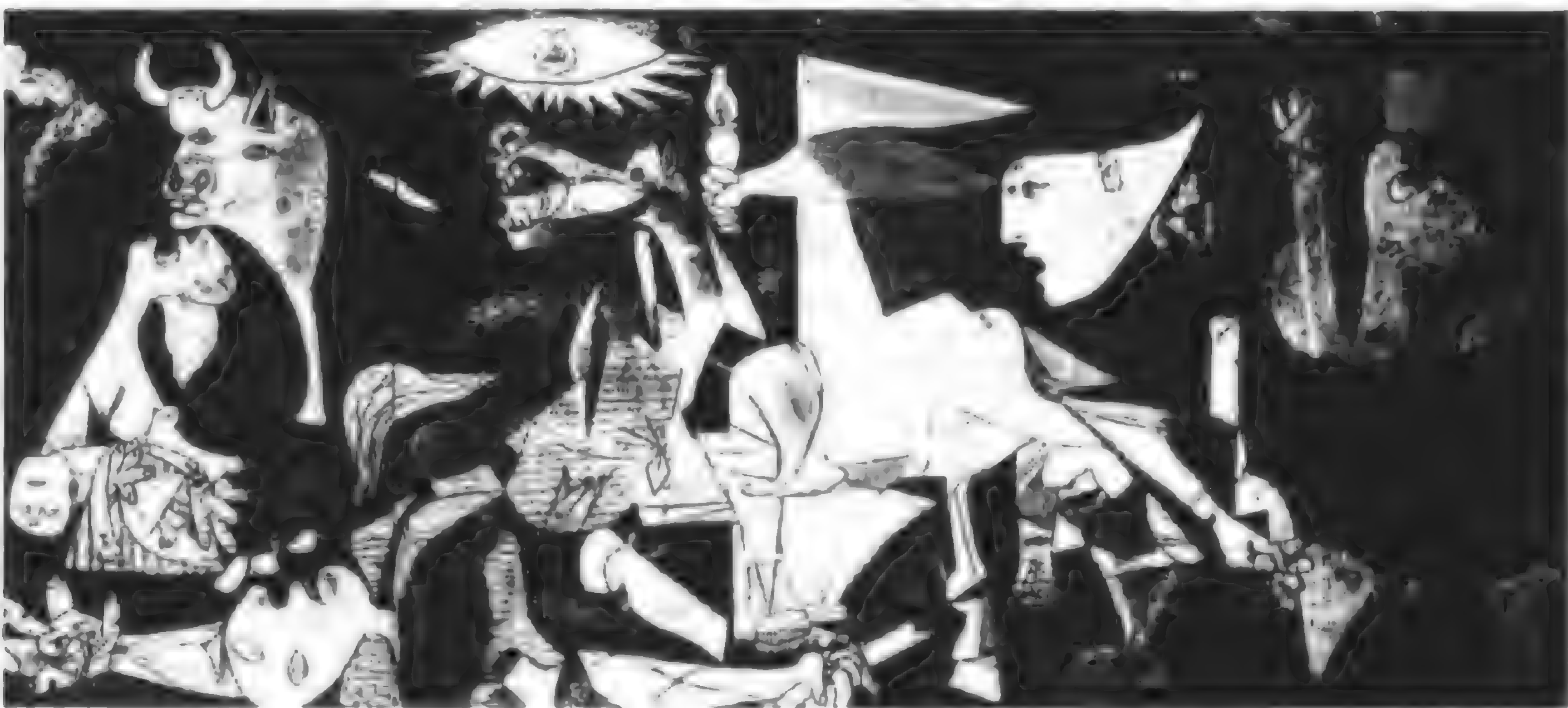


图63 格尔尼卡 （西班牙）毕加索



图64 男孩与妇女 （德）珂勒惠支



图65 似水流年 蒋跃

在构图开始时，往往排除面的具体质感因素，以概括的手法进行研究，分析或者组织不同面的形状、大小、走向、位置等，并通过“面”的外部轮廓体现出来。（图 66）

总之，正如潘天寿先生所云：“画事用笔，不外点、线、面三者，……然，线由点连接而成，面由点扩展而得，所谓集点成线，扩点成面是也。故点为一线一面之母。”从构图的角度看，只要我们精心调遣，点、线、面的各种组合，可以幻化出千变万化、绚丽多姿的画面世界。



图66　以面为主的表现形式　小说插图二幅　（俄）佚名

第四节　色彩的属性与视觉心理

色彩，是绘画表现的重要手段，是构图的因素之一，也是打动观众的第一魅力所在（见附录图1）。绘画艺术发展到了今天，各种流派纷呈，作品可以抽去具体模拟对象的“形”，但却不能没有色。即使是黑、白、灰组合的绘画作品，也有不同的色阶，可以组织出丰富的调子。（图 67）

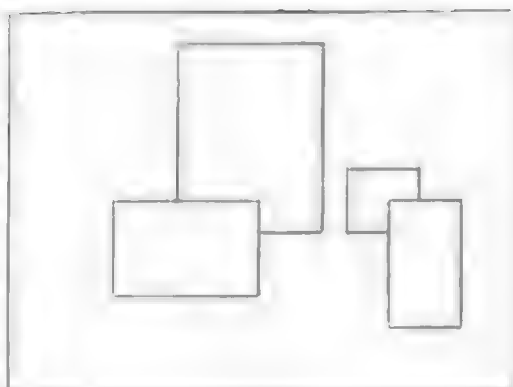
步入美术馆或打开一本画册，首先映入眼帘的是色彩。油画、水彩、色粉的色彩之美，犹如一首歌的旋律，悦耳动听。即使是中国画，虽为笔墨的歌唱，也极为重视色彩的音响。潘天寿先生墨荷中荷花的艳色，成为画面的点睛之笔，呈现“映日荷花别样红”的迷人意境。（见附录图 2）

绘画构图中所表现的形状并不单纯依赖于它们的轮廓，还取决于颜色关系。一幅作品即使素描的形式结构很完美，但由于色彩的布局不当，也会改变原有画面的均衡、对比等各种关系，继而破坏其完美性。（图 68）

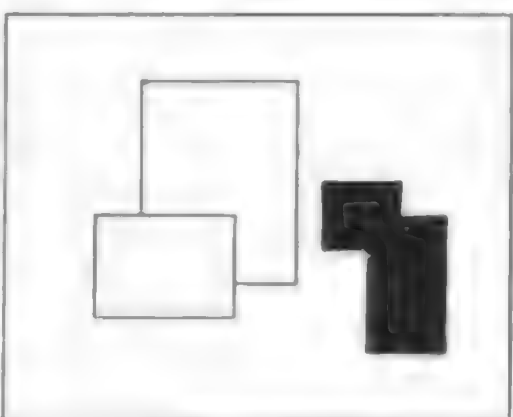
因此，色彩对突出重点和主体物象起着重要的作用，色调更是直接关系到一幅画的感情、立意等。在绘画构图中，讲究色彩的构成，探求色彩的表情，是极为重要的。



图二〇 草地诗篇 徐匡



图二一—一 这幅图很均衡



图二一—二 这幅图下面一偏移，破坏了它原有的均衡之美

一、色彩的属性

赤、橙、黄、绿、青、蓝、紫等各种色彩，自身也有明暗程度的不同。如果我们用“全色黑白胶卷”拍摄，会发现黑最暗，白最亮，其间可分出明度不同的许多灰色。比如黄色较亮，紫色较暗。

由于人的生理特点和人的社会生活经验以及知觉、联觉、联想等原因，我们对各种色彩会产生出不同的心理反应，这就是色彩的特性。

冷暖感——凡倾向于红、橙、黄的色相，给人以温暖感。凡倾向于青、蓝、绿的色相，给人以寒冷感。

胀缩感——明度高的暖色给人以向外散射和膨胀之感，明度低的冷色给人以向内收聚和紧缩之感。

动静感——纯度高的暖色给人以动感和兴奋感，而纯度低的冷色给人以沉静和安定感。

轻重感——明度高的色彩给人以轻飘感，明度低的色彩给人以沉重感。

软硬感——高明度的色彩给人以柔软感，低明度的色彩给人以坚硬感。

华丽与朴素感——纯度高，明度也高的色彩给人以华丽感，纯度低，明度也低的色彩给人以朴素感。

当然，这只是一般规律，特殊情况下也会产生转化。

二、色彩的视觉心理

各种不同的色相之所以给人有某种情绪的感染，是由于人们经常观看自然界的色彩，形成了一种心理积淀。郭熙在《林泉高致》中曾谈到：“春山澹冶而如笑，夏山苍翠而如滴，秋山明净而如妆，冬山惨淡而如睡。”这就是一种色彩感情的联想和反射。人们经过漫漫冬日，一旦春天来临，踏青于野外，看到青草禾苗的嫩绿，萌发着勃勃向上的生命力，充满生机，内心会感到振奋。到了夏天，自然界又给人们造成了一种浓艳的色彩感受。秋天，秋高气爽，“万类霜天竞自由”。冬天，万物萧瑟，色彩褪尽，则给人以单调、乏味的感受。（见附录图3）

色彩的象征意义因不同的时代、民族、年龄、个人的修养和情绪的变化而又有不同。

非洲有色人种不喜欢黑色，巴西人不喜欢咖啡色，瑞典人不喜欢蓝色，摩洛哥人不喜欢白色，

保加利亚人不喜欢绿色，印度人不喜欢淡灰色，埃及人不喜欢紫色，德国人不喜欢红色，……欧洲人的丧服是黑色的，澳洲人的丧服却是白色的。中国城市中的丧服为深色素服，农村中却是白色。我国的封建社会，黄色是皇帝的专用色彩，紫色服装为大臣的，贫民只能穿皂服青衣。京剧脸谱中，红色表示忠耿，黄色表示干练，白色表示奸诈，黑色表示正直，绿色表示凶狠，蓝色表示桀骜，紫色表示忠诚，对于色彩感情的象征意义，形成了一套"程式"。闻一多在诗歌《色彩》中写道："绿给了我发展，红给了我热情，黄教我以忠义，蓝教我以高洁，粉红赐我以希望，灰白赠我以悲哀……"这就是色彩的感情因素。

不同的色彩组合可以产生出不同的色彩美感。其中鲜明、和谐和丰富是色彩美感的三种基本内涵。

鲜明美——以鲜明的对比色为主的色彩结构，可形成色彩的明朗、艳丽、强烈、响亮、刺激、兴奋、多样、灿烂、醒目、浓烈、新鲜、透明等美感。(见附录图 5)

和谐美——以调和色为主的色彩结构可产生深沉、厚重、柔和、微妙、含蓄、稳重、沉着、悦目、高雅、朴素、清雅、古朴等美感。(见附录图 4)

丰富美——各种色彩的微妙变化和合理搭配，可产生丰富、厚实、富丽、华贵等美感。(见附录图 6)

总之，色彩问题是一个复杂的问题，我们在"构图技巧"一章中还要具体讨论到。运用色彩的感情与象征，有助于构图内容的表达和主题的深化。格里高来斯库的作品(见附录图 7)，用色彩的冷暖、对比表现出阳光感，尤其是女孩身上的白衣和红帽的色彩更是点睛妙笔。

小结：我们了解了构图的最小元素：点、线、面、色以后，在归纳、解析、创作时，就能找到切入点，从特定的使命上来调动它、驱使它。实际使用中，往往是点、线、面、色、形、体的综合组织，其方式可能是单一的，也可能是多元的；可能是对比的，也可能是调和的。然而，懂得元素的性格特征，使得构图语言走向成功之路就有了可能。完美的构图，在于这些元素的有机、合理组合，使之得以形象化的表现，从而实现画家的创作意图和获得形式美的精神感受。

因此，绘画形式构成要素——点、线、面、色等，依据艺术家内心情感和审美需求，在特定情境中的结构关系将形成为一种特殊的、具有语言性质的交流形式。这些要素是构成绘画作品最基本的媒体和材料手段，我们切莫等闲视之。

第三章 绘画构图与视知觉

绘画构图学实际上研究的是绘画的视觉心理学和绘画美学的结合方式。构图法则是研究符合人的视觉心理的美感要求、形式规律和表现方法。我们要做到这一点必须从视觉经验说起。

目前，尽管绘画的流派各种各样、多姿多彩，但概括起来表达的方式无非只有三种：一是模仿，二是变形，三是构成。从"现象学"的角度看，模仿的心理依据是人们对视觉审美的信赖；变形的心理依据是人们对视觉审美的不满足；构成的心理依据是人们对视觉审美的敬畏，即为消除某种困惑和苦恼而创造出自己的法则来获得抚慰和喜悦。当然它们三者互为关联，很难将其截然分开。因为人类的创造能力是以吸收力、记忆力、判断力、想象力为基础的。其实说到底，绘画是"一种真实的虚假"，正如禅宗境界一样，是"镜中之花，水中之月"。明明平面的一张纸却偏要表现出空间来，正是利用了人们的一种视觉经验，推导出所谓的"真实"感受。

第一节 感觉、知觉与视知觉

列宁说：不通过感觉，我们就不知道实物的任何形式。人们对事物的认知，是由感觉到知觉，由感性认识进到理性认识的。即人们通过感觉器官——眼、耳、鼻、舌、手等，看、听、嗅、品味、触摸外物，然后对外物形成一种综合印象和认识。

绘画属视觉艺术，是通过光的媒介传递到人的健康双眼，让我们感受到形、色、体等各种形态的存在。

感觉是对事物个别属性的反映，知觉是对事物的各种不同属性、各个不同部分及其相互关系的反映。当以视觉器官起主导作用认知事物时，我们称其为"视知觉"。例如一只西瓜，我

们的眼睛看到它的颜色、形状，鼻子嗅到它的气味，双手触摸到它的瓜皮，嘴巴品尝它的滋味，这样我们知道了，"哦，原来西瓜是这样的！"这就是一个知觉过程。而视知觉是，我们第二次再看到西瓜，就会从以往的经验上得知西瓜的味道、形状等，不必再去品尝、触摸。绘画正是利用人们视知觉的原理，用可视的形象表现视知觉的世界。

一、绘画的视觉经验

对光线强弱的感受——视觉对光很敏感。在一个伸手不见五指的山洞中，远处哪怕是一星微弱的光，我们也可以强烈地感觉到它的存在。光的对比越强，视觉越清晰。如舞台上一束追射灯光照耀在主要演员身上，会使其格外突出。光是十分有效的造型手段，可以利用光来强调主要的表现对象，在画面上造成一个视觉中心，用光来塑造立体感觉，造成三度空间。特别是西方的许多画家对光都情有独钟。比如荷兰画家伦勃朗常常利用这一原理，在构图时以光的效应，使人物的头部或主体人物得到突出（图69）。美国画家怀斯的作品也常常利用光感制造气氛（图70）。



图69　戴金盔的人　（荷兰）伦勃朗



图70　窗台旁　（美）怀斯

印象派画家更是把光作为终生的课题来研究（图71），纳比派画家博纳尔也把光作为画面结构的一部分来对待（图72）。

对颜色的感受——视网膜对不同波长的颜色，对不同部位色彩的感受不完全相同，如对红色就特别敏感，黄次之，蓝绿等冷色更次之。交通管理上正是利用这一原理，确定不同色彩的信号标志：红色为危险信号，黄色为警告信号，绿色为安全信号。

视觉心理学研究发现，同一种色彩处在眼睛的视网膜中心和处于边缘是完全不同的，中心部位突出，边缘部分的辨色能力逐渐减弱。有经验的画家在处理构图时，将画面中心以外的物象色彩的纯度与彩度都相应降低，以突出画面的重点。库尔贝的《画室》就是一个例子（图73）

对距离的感受——视觉辨别细节的能力与视网膜上映象的大小有关系，与物体的距离有关。远处的物体与近处的物体呈现出远处模糊，近处清晰的现象，从而在我们脑中形成了距离、空间感（图74）。同样大小和同样颜色的旗帜，近处的色感强烈，远处的淡弱，到很远很远的地方看到的只是灰色。唐代王维在《山水论》中说的"远人无目，远树无枝，远山无石，隐隐如眉，远水无波"，就是这个道理。



图71 教堂 （法）莫奈



图72 坐在床上的女裸体 （法）博纳尔

视觉的空间融合——进入视网膜后的不同视觉的刺激物，依赖了它们空间距离的融合。法国点彩派创造了在画布上直接用纯色作点子的画法。如画一片绿草地，不用混合的绿色画，而用黄、蓝的纯色点子，远看如同闪耀着光的绿草地。这正是利用了视觉空间融合的原理。我们在作画过程中常常退远看，检查其大效果，也正是有意识地应用这种空间融合的视觉原理。（图75）

视觉对比与刺激强度——视觉对比是因视觉接受不同刺激强度而使敏感性产生变化的一种现象。比如红色在绿色背景中显得浓艳，白色在黑底中显得突出。大自然中，动物为了减弱自身颜色对敌方视觉的刺激强度，都有与环境相同的保护色。如一条在草丛中的蛇，因其保护色与草混杂在一起，减弱了对视觉的刺激强度，使我们不容易分辨。当蛇窜到光秃秃的水泥地上，我们一眼就可以看到，这是因视觉对比和刺激强度不同的缘故所造成的。



图73 画室 （法）库尔贝



图74 弗拉基米尔之路 （俄）列维坦



图75 风景 （法）西涅克作品

同样，一个灰色图形，在黑背景中显得亮些，而在白色背景中显得暗些。在红色背景上这块灰色微带绿色，放在绿色背景上这块灰色则带微红色。这是图形经过对比后在视觉上产生出的补色效果。在许多乱线中我们画一个长方形，很难将其从背景中区别开来，但如果我们把该长方形用粗线或其他颜色勾一下，则能一目了然，这是对比和刺激强度带来的不同变化所造成的。绘画作品的许多不同效果都是靠对比和增加强度呈现出来的。图76和图77中都有相同大小的一块长方形，但由于刺激强度不同，人们的视觉对它们的敏感程度也是完全不同的。

二、视错觉与参照物

所谓视错觉，就是我们的知识判断同观察的形态在实际生活中的客观状况相矛盾的一种现象。例如有名的“缪勒—莱依尔错觉”（图78），同样长的两条线段，被看成不一样长，这是由箭头开口方向不同形成其整体结构不同而产生的视错觉。

在生活现象中也有许多视错觉现象，如穿横条衣裤使身段显得胖，穿竖条衣裤使身段显得长；同一距离的物体，雨后显得近，雾天显得远；日出日落时的太阳显得大，正午时分显得小；电风扇快速运转时，叶片好似在倒转……（图79、80、81）

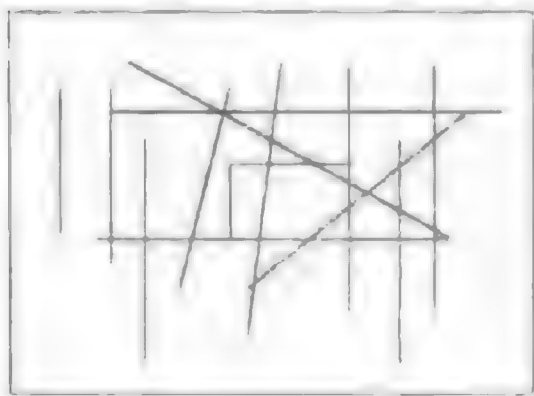


图76 视觉对比与强度之一

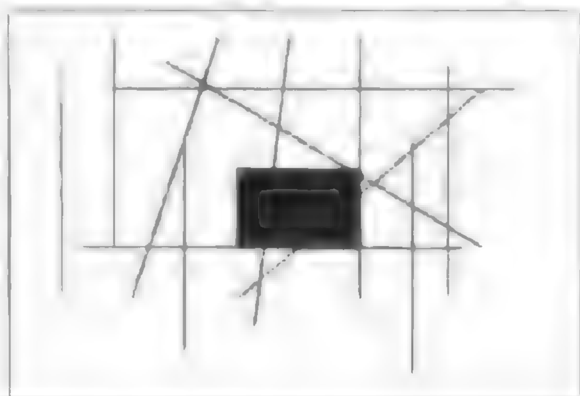


图77 视觉对比与强度之二

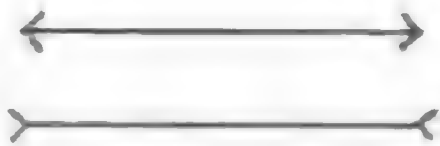


图78

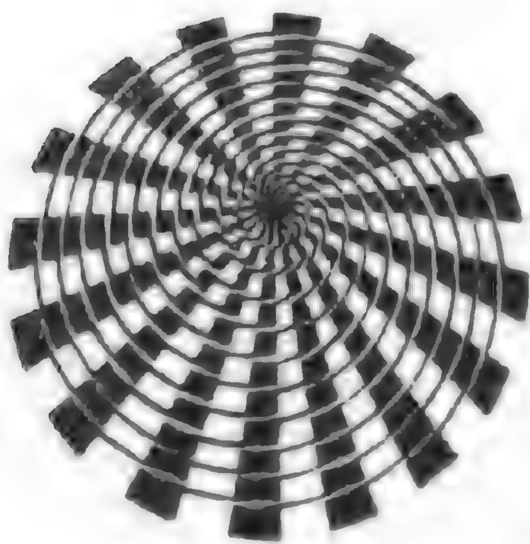


图79

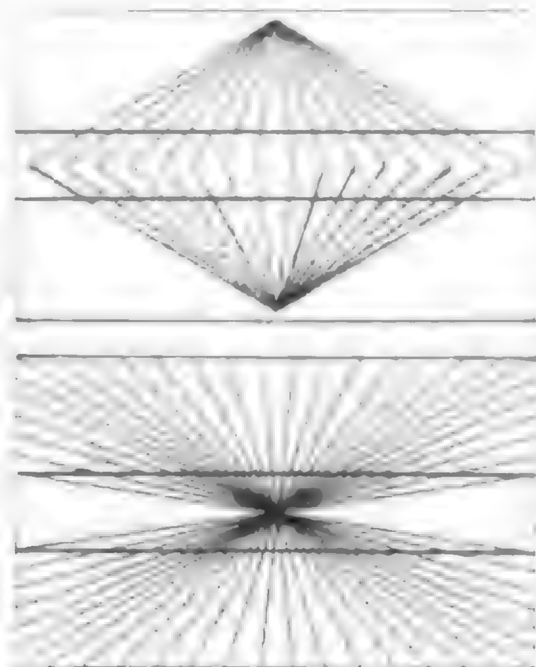


图80

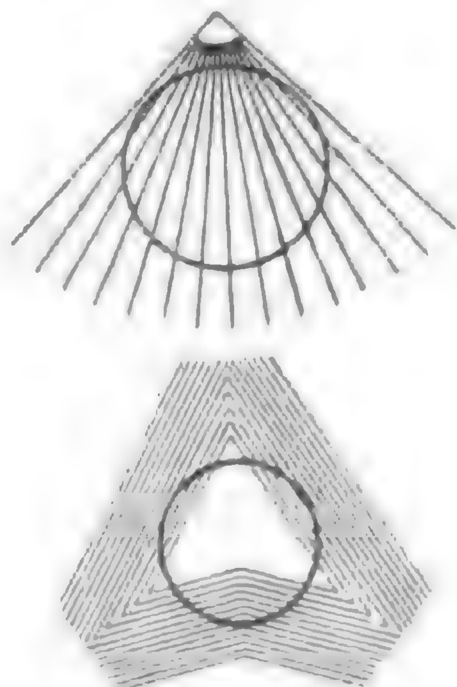


图81

我们在调色板上调好所需的色彩，但是摆到画布（纸）上时却往往不理想。这是由于这块色彩所处的背景状况不同。画家也正是利用了人的视错觉原理，运用绘画的透视规律绘制出近大远小，符合人家欣赏所需要的视觉形象。因此，我们在构图时利用视错觉或修正视错觉以取得所需的视觉效果是非常重要的。

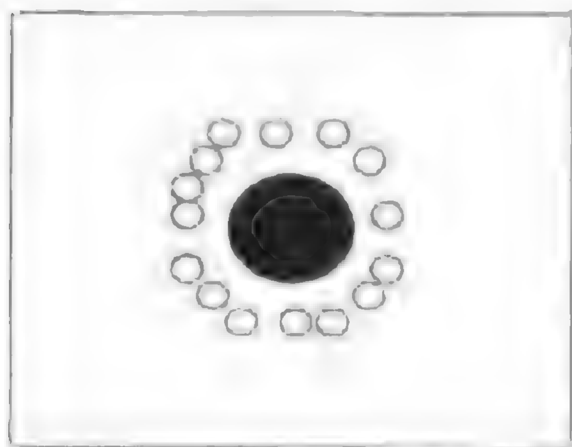
一幅画中，我们无法像在生活中那样用科学的量具测出物体的大小、长短、软硬、轻重……但是我们却可以依靠画面中的其他物象为参照，进行比较判断。

下面一组图形（图82），中心的圆其实是一样大的，由于旁边的参照物不同，而产生出不同的视觉效果。

画框的边界也能成为判断物象大小、体积等的参照。（图83、84）

图83中的人物与画框相比显得小，图84中的人物则显得大。但是当有些物体在人的视知觉中有相对恒定的概念时，画框的参照作用就退居第二位了，例如，在一构图内画相同大小的石头，在上面停了一只蜻蜓，我们觉得这是一块小的石头（图85），倘若我们在石头边添加的是树、船、岸，这块石头就成为一座大山了。（图86、87）

因此，许多有恒常性的物体成为人们在绘画构图中的参照物，比如人物、房屋、马、猫、狗等。色彩亦是如此，尽管有时因光照的不同，但固有色在脑中起作用，我们仍可感知原有印象中的色彩。比如人的脸部在强烈的光照下，亮部呈白色，但人们仍感觉到这是人的肤色，而不认为是石膏像。正因为人的视觉中存在错觉和参照物的对比效应，才有可能使绘画有了广阔的天地；才有可能在案头纸片上利用其比例关系表现出大千世界；才有可能在色彩、透视、夸张、变形等手段上大做文章。


图82-1

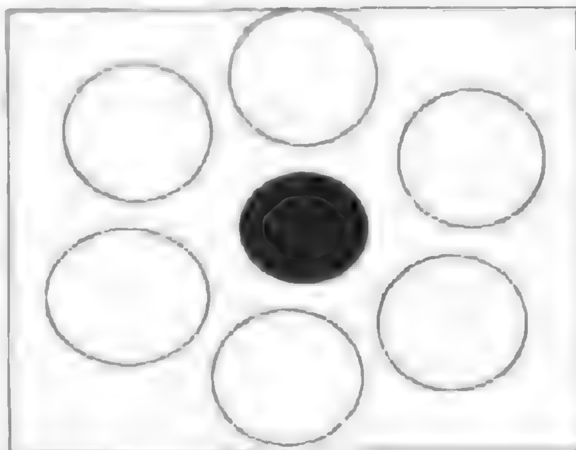

图82-2


图83


图84


图85


图86


图87

第二节　视觉感受与构图空间

绘画作品本身是平面的空间，之所以能够表现出物象的距离和纵深的空间感，是依据人们对空间距离的视知觉来组织画面，产生出空间效果的，只是一种“虚拟的真实”而已。正如美国符号美学的创立者苏珊·朗格所说：这种“虚拟空间”是各种造型艺术的基本幻象。构图的各种因素，色彩和形状的每一种运用，都用来创造、支配和发展这种单独为视觉存在的图画空间……建构过程是用限定和组织空间的方法，完成空间形式的结构和排列。但是，一个由感觉限定的空间只是一个形状，所以一个已知感觉领域的完整形式才是一幅绘画艺术作品。

绘画的任务之一是对“空间”感的追求和建构。无论是西方古典和写实绘画对客观世界的空间形态作直接的“真实”模仿，还是东方绘画对客观世界的空间形态进行重新改组和重构，都是如此。我们可把所有绘画的空间建构分为两大类：浅空间和深空间。装饰性绘画，包括工笔画在内，属于浅空间，类似雕塑里的“浮雕”类；写实性绘画，属于深空间，类似雕塑里的“圆雕”类。

现代绘画创作中，相当一部分画家在其独特的内容、形式、手法、制作中，仍以黑白的对比、色度的强弱、色相的进退及形、色的大小组合、前后并置来完成特定画面的空间建构。因此，懂得空间构成的原理是十分重要的。

具体地说下面几个方面的因素，影响着人们对物体距离与深度的空间知觉，是绘画构图时表现空间感的基本手段。

一、物象大小

同样形状和大小的物体在视知觉中会产生近大远小的距离感（图88）。大的方点好像离我们近，小的好像离我们远。再如，我们画一组同样的人形，大的往前跑，小的往后退（图89）。



图88

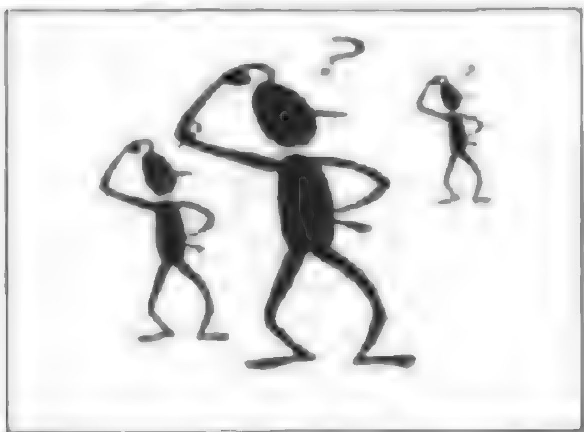


图89

二、透视原理

透视的发现，成为15世纪意大利绘画的主要特点。画家马萨乔等人以光学和数学为基础，建立起关于适应观众位置的成像法。一切描绘物都与人的视点相适应，意味着人更进一步接近周围的世界。他们的绘画从哥特晚期开始，在解释客观自然的空间感受方面，科学地总结了相同物体近大远小、级差变化和平行线集中的规律，创立了透视学（图90）。到目前为止它仍是绘画中应用最广泛的解决空间问题的手段之一（图91）。除形的空间关系外，还有色彩透视空间，即近鲜明、远灰暗，近清晰、远模糊，近暖、远冷……强弱渐次的变化。

三、物体的前后遮挡

在实际视觉经验中，后面的物体往往被前面的物体所遮挡，而前面的物体则是完整的形体。掌握与运用这种因遮挡产生出来的空间关系，是古往今来许多画家的重要法宝，它可以使画面的空间组织变得更为自由，打破焦点透视的制约。（图92）

图93这幅作品是平面化的，带有很强意味的装饰效果，平摆罗列后却能产生前后关系。

四、明暗与投影

光、影在物体上产生的明暗色调，是表现空间的常用手段之一。如俄国契斯恰科夫体系的调子素描就是用光照原理来完成的。大的光线对比统一着整幅画面，各个物体被相应地安排在它应有的位置上，形成了有序的空间梯度，从而使其层次分明。阴影也增加物体的空间效果，特别是有些凌空的物体，往往靠投影来确立其空间位置。（图94）

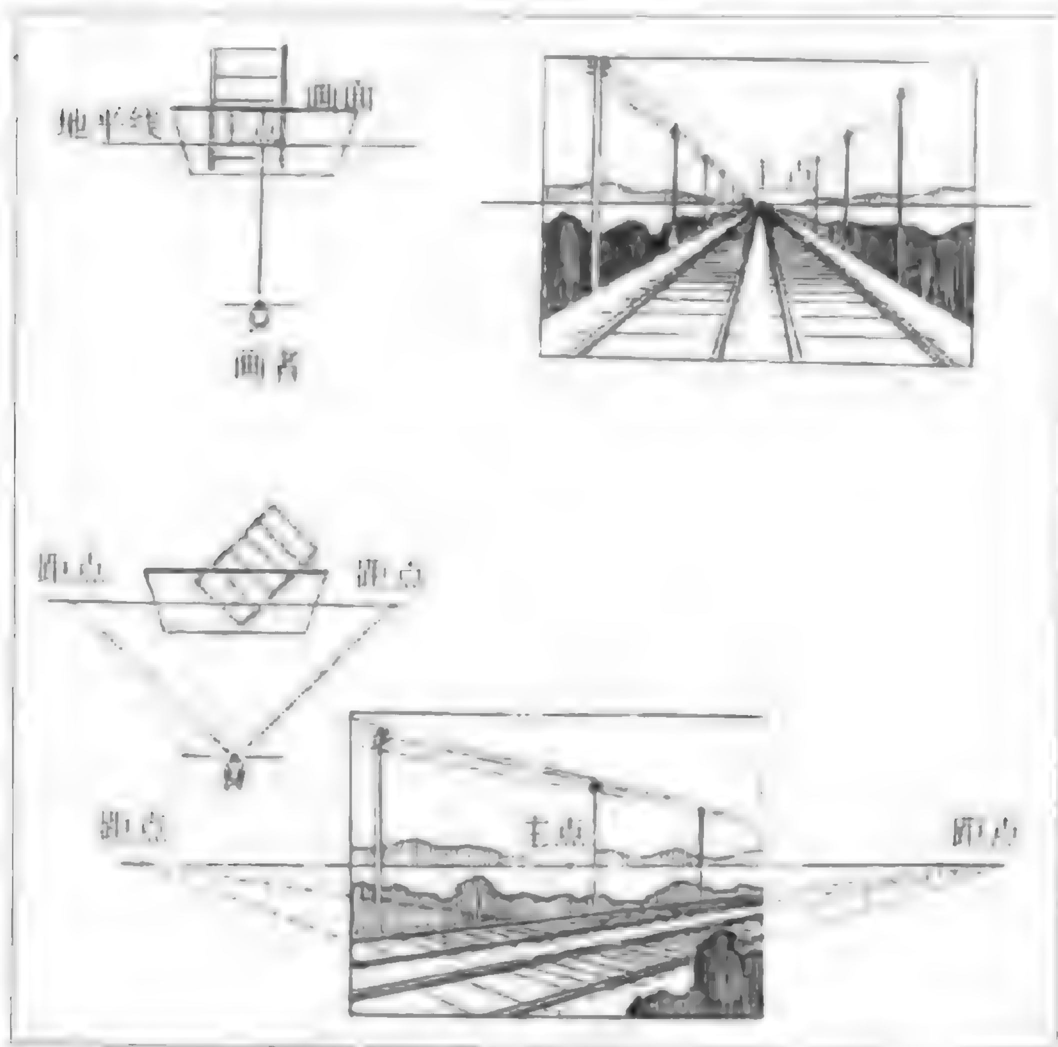


图90 透视的基本原理示意

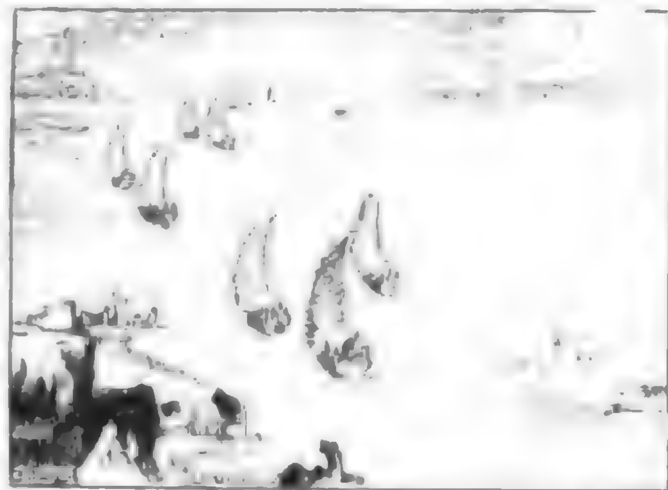


图91 连环画《渔岛怒潮》 丁世弼

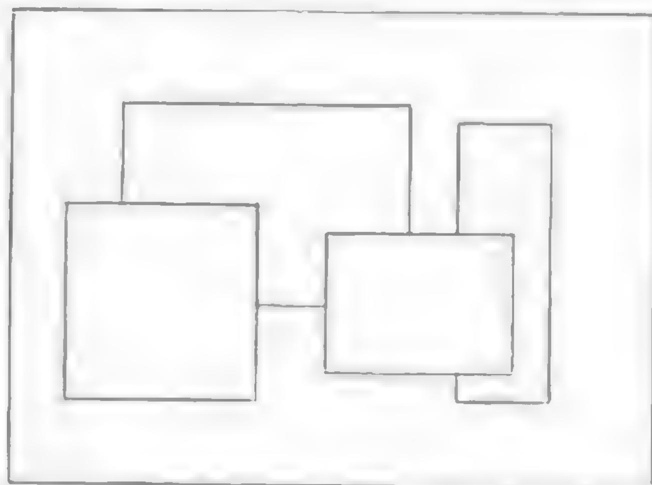


图92



图94



图93 男人体 （俄）布留洛夫

五、空气作用

由于空气密度的阻碍，我们观看远处的物体就如同隔了一层蓝灰色的薄纱。从而在形、色、体上产生出许多变化。空气密度的概念最早是由达·芬奇提出来的。英国画家透纳和康斯太布尔把空气和

光作为创造视觉空间的有力工具（图95）。在印象派的作品中，光和色成了绘画的主题。

视觉心理学的原理告诉我们，由于空气密度的阻碍作用，物象会产生许多变化：

形——物体近者外形清晰，物体远者外形虚糊。

色——近处的色彩和明度对比强，远处的对比弱；越远，色越灰，越冷。

体——近处物体的明暗对比强，有明显的立体感；远处的物体对比弱，体感也就弱，我们看很远地方的山脉，只有薄片似的一个外形。

六、结构级差

自然界中许多相同结构的物体，是以几何形的级别差异有规律地递减或增加的，愈远愈密，愈小。如我们观察河滩上的石子、房屋的瓦片、树木、电线杆等，都是如此（图96）。

七、游动空间

在实际绘画构图中，空间构成往往是综合运用的。比如中国山水画中的长卷，往往采用边走边看边画的自由方式，与其说是“散点透视”，还不如说是以画家“游动”视觉感受的重新组合更为妥当。因此，有了“高远、深远、平远”的说法。如张择端的《清明上河图》，再如敦煌壁画，马王堆的帛画等作品，画家不受任何成法约束，将各种物体忽大忽小、忽此忽彼，忽倒忽正地组合于同一画面，造成幻觉似的空间世界。画家的思想能够驰骋宇宙，遨游太空。

《清明上河图》（图97），犹如从高空往下看，场面宏大，情节复杂，引人入胜，它表现了北宋京都汴梁清明节这一天，从郊区到京城的繁华景象。画面上繁多的人物、船只、屋舍，互相重叠而不堆砌，层次分明，错落有致，有条不紊，有序曲，有高潮，非常精彩。

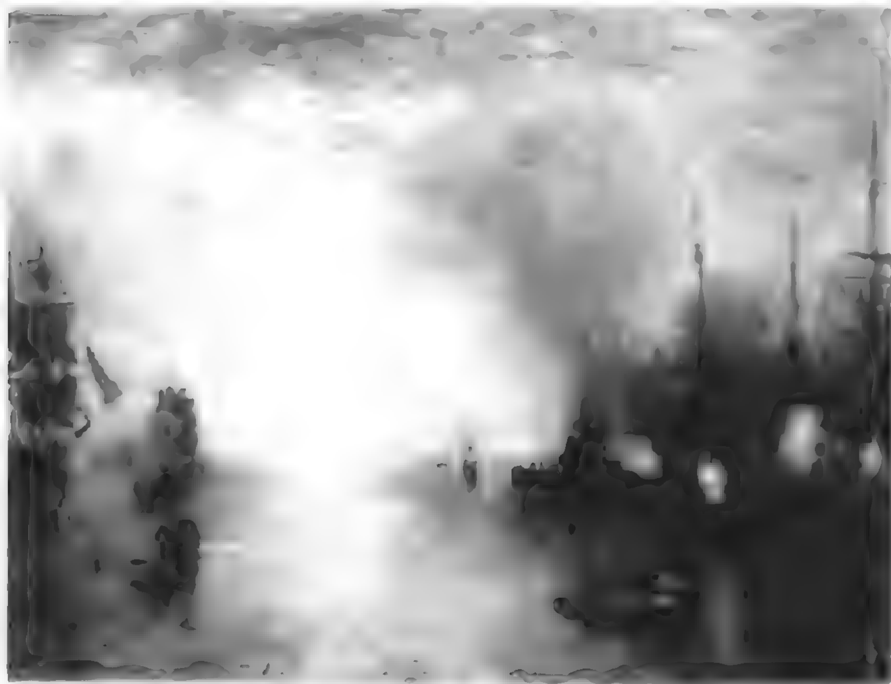


图95 海景 —英— 透纳

敦煌壁画的构图（图98），形式非常自由，给人以广阔的想象空间。

这种游动空间的构图方法，以展示空间气氛见长，既可上下展开，鸟瞰一切，又可东西平行移动，创造出多方位的空间效果，给人以不可言状的种种视觉感受，达到远看大势，近看局部，浏览情节，发人深思的目的。咫尺之图可“卧游”千里之景，“以小观大”，“以一当十”，以有限来表达无限。中国人



图96 江南水乡 李可染

的这种空间建构的方法是与其哲学、文学、戏曲等联系在一起的，对于我们今天的绘画构图有很大的指导意义。

在电影宣传画和现代绘画里，这种灵活掌握空间构成的方法也非常多（图99）。



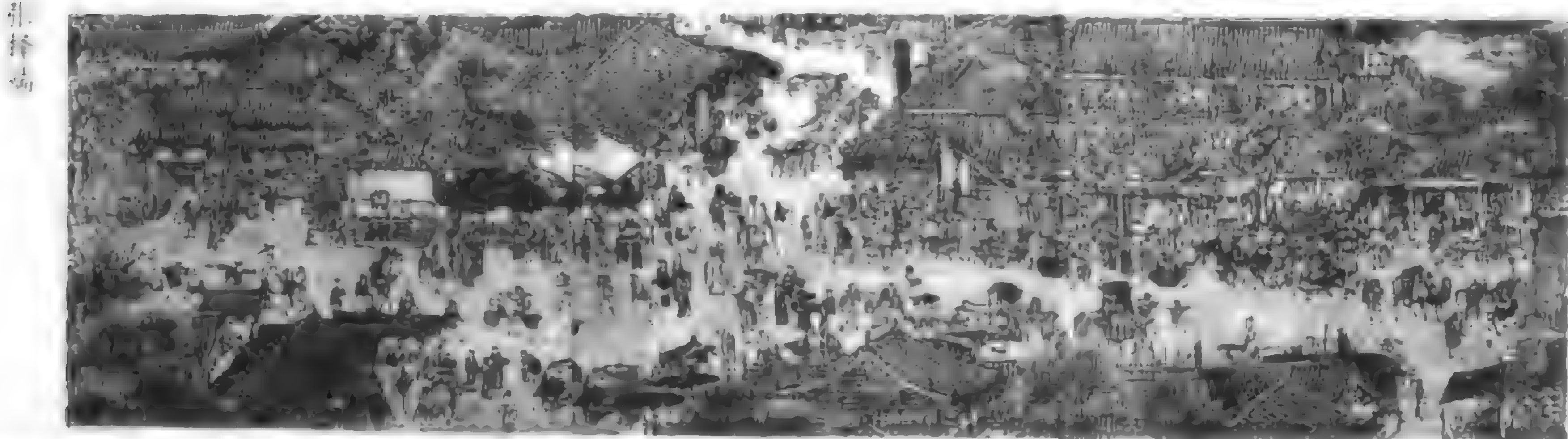


图97 清明上河图（局部） 张择端

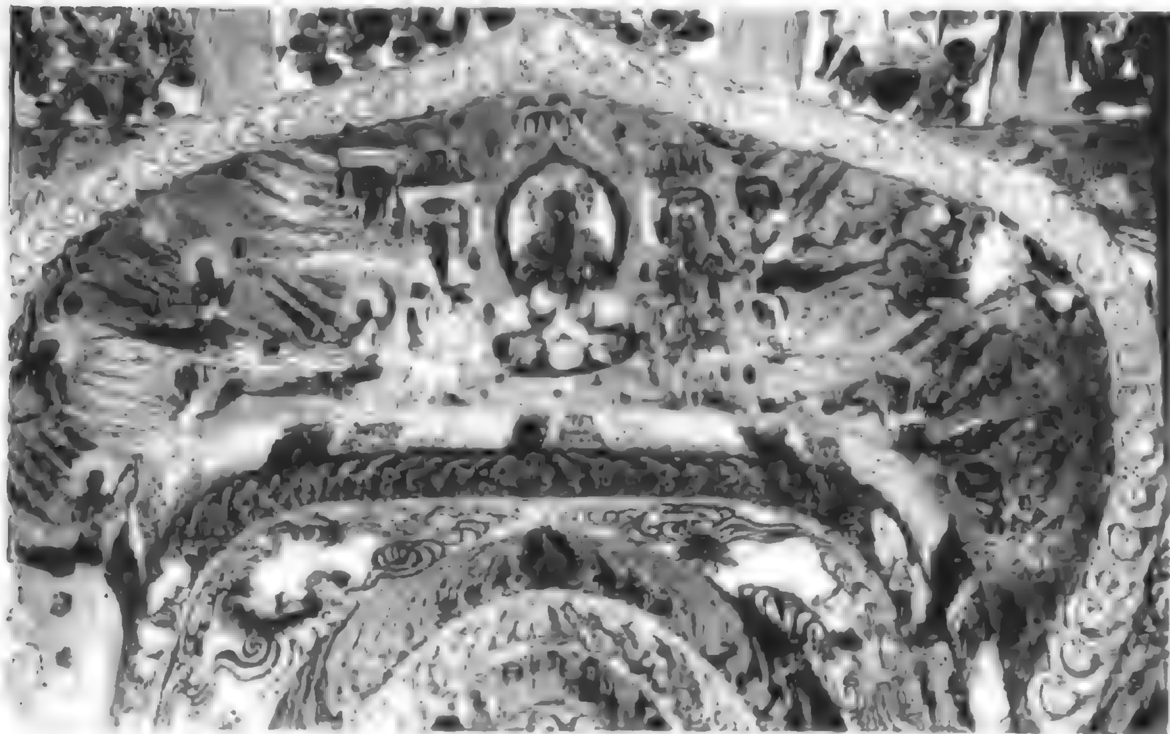


图98 敦煌壁画 （局部）



图99 电影宣传画 佚名

小结：空间意识是一种心理调节、形象组合的原理和手段，它赋予画面以力量、生命、灵魂和意境。利用人的视知觉、视错觉等生理现象，是我们进行构图设计时的重要依据，它能使平面的画面产生纵深感，从而让静态的绘画艺术获得强有力的生命力。视觉语言的产生不是由独立的要素决定的，而是在于它们之间的相互参照、对比、组合。只有这样，才能体现形态的意义。空间建构是构图的重要任务之一，要利用人的视觉经验和精神感受，在小幅画面中创造出具有空间深度的大千世界。民族绘画空间建构的精髓，营养丰富，是我们应汲取的。

第四章 构图的形式心理

构图的形式感取决于人们对形式的心理感受。如果在我们面前摆有一个白盘，白盘中只有一颗红樱桃，那么，这颗樱桃无论是在盘子中央或滚到了盘子边缘，我们的视觉都会被这颗樱桃所吸引，因为盘子中没有其他东西。同理，当一幅作品中只有一个物体时，无论它处在什么位置，都将是视觉的中心。因此，形象在画面空间的存在形式是构图形式的基础，构图形式取决于对其形象的选择和组合的方式，不同的组合结构关系使人产生不同的形式心理。美国格式塔心理学派的阿恩海姆认为："任何线条都可以有某种表现，如升降、强调、斗争、安息、和谐、杂乱……普遍地存在于宇宙中，它们都可以成为知觉的对象。"塞尚和毕加索在同样题材的静物画中，却因线条结构的不同而作了或安静或骚乱等不同表现，从而具有不同的审美特性。因此，对这种不同心理感受的表达，必须找到相应的形式语言。分析、诠释、研究、探求构图的形式心理，也就成为表现震撼人心的艺术力量及其原动力的一把钥匙。

第一节 构图形象方位

构图因有画框的界定，使得画面中所有的形象产生了视觉上的空间感受。并且，由于构图中形象方位的不同，使观者有不同的空间感和运动感，由此产生画面的均衡与稳定关系。

我们来看以一个圆点为例的视觉实验。虽然圆点并无方向变化，但由于四周边框的作用，画面给人以不同的视觉感受。（图100、101、102）

图100中的圆点位于画面的中央，上下左右的空间力感达到完全均衡，四周边框的每根线都形成不了对圆点的吸引，所以该

点给人以悬浮在空间的感觉。图101中的圆点，由于重心的偏移，画面给人以不稳定感，加之由于画的右、上边线的吸引作用，这个点有向右上方飞升的运动感。而图102中圆点的位置，由于画的边框作用，左、下边线对该点产生拉力，产生下降的运动感。这些都是由于人的不同的视觉联想、不同的形式心理感受所造成的。因为画框的上边线有天空的象征性，下边线具有地面的象征性，因此就有了上升、下降的形式动感。

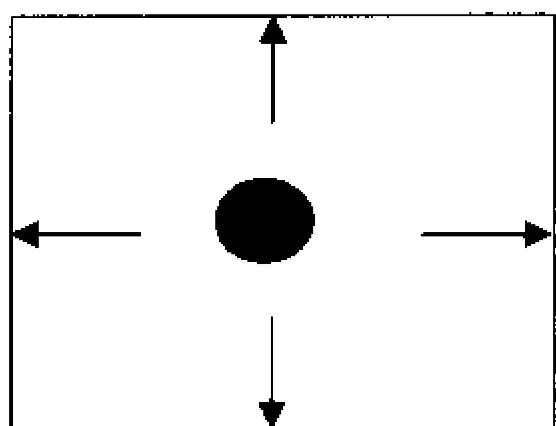


图100

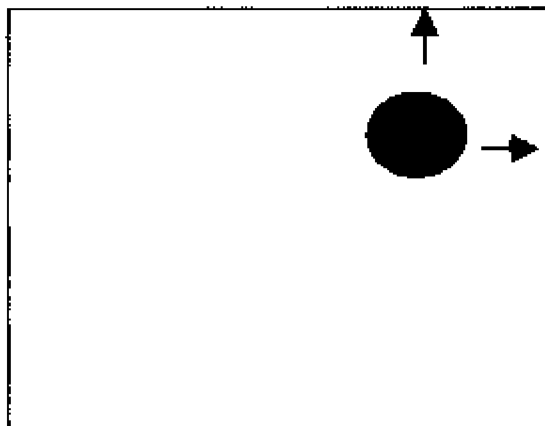


图101

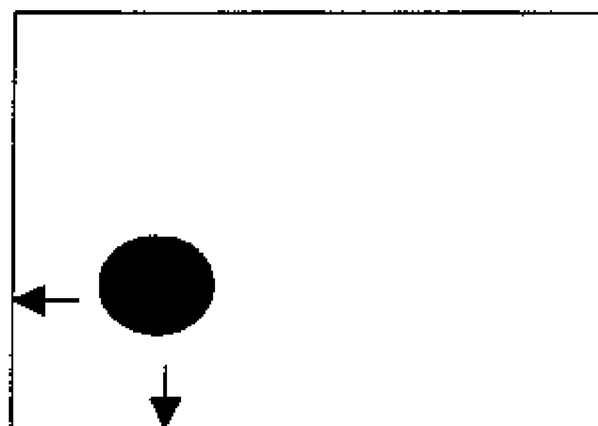


图102

我们再来看线在构图中因不同方位产生出的不同视觉和心理感（图103-108）。图103中的横短线，给人以水平运动和向上悬浮的运动感。而图104中的横短线则给人以向下降的水平运动感。

图105中的斜线虽然被上边和右边画线所吸引，但由于生活中下雨形态的暗示，有快速下降的视觉感。图106中的斜线使人联想到高射炮，因而给人有冲腾发射的形式感。

如果构图中的形象有明确的方向性，人们的视觉感受会非常明确、强烈。如图107这些线因有明确的箭头，从而使人产生斜向下降的心理感受。图108中的箭头方向朝向天空，给人以向上腾飞发射的视觉感受。

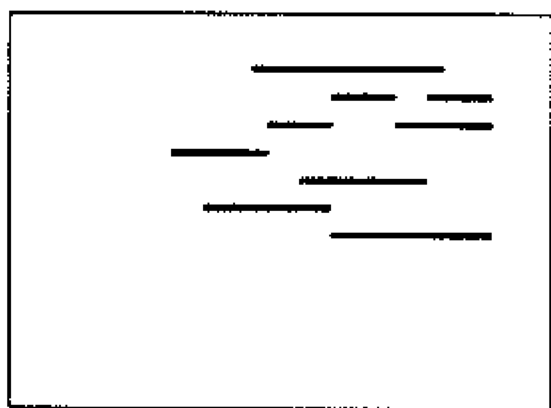


图103

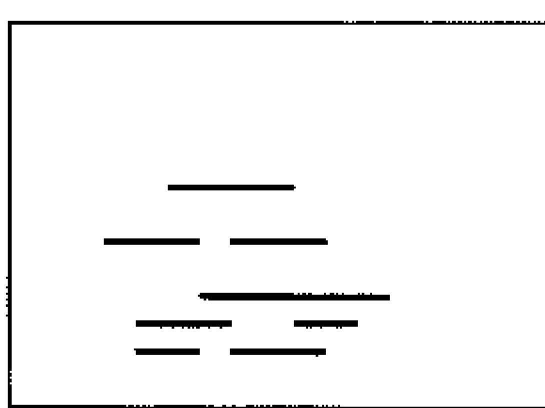


图104

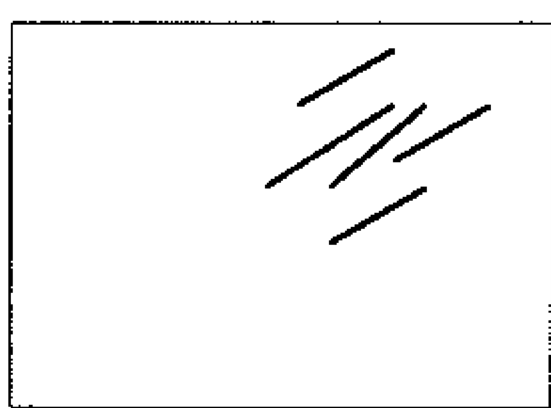


图105

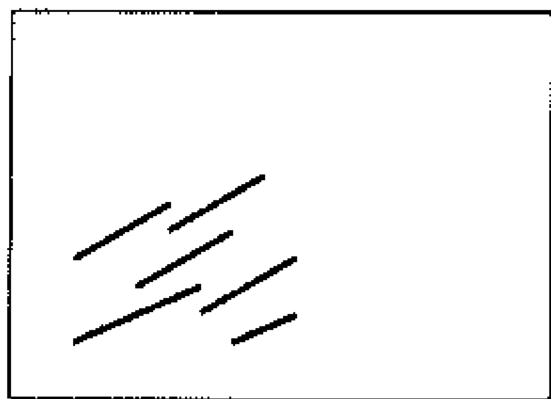


图106

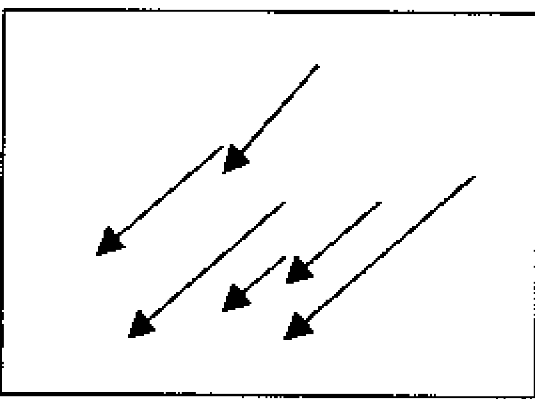


图107

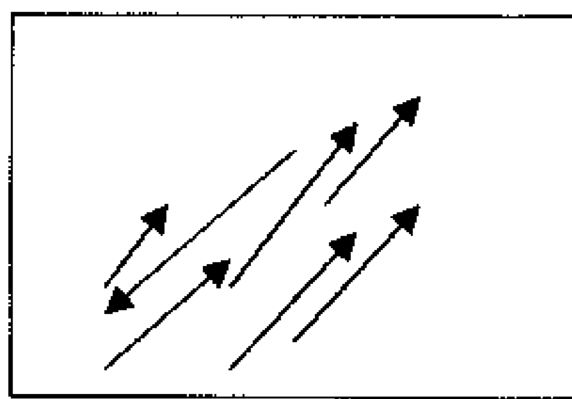


图108

图109、110两幅图，人物的动态是完全一样的，但由于在画中的位置不同，给人的形式心理感受就不同。

图109中的人物好像刚刚走进画面，具有前行的宽广余地，而图110中的人物则好像要走出画面，给人以穷途碰壁的心理感受。

倾斜的线给人以倾倒、不稳定的运动感（图111），但如果将此斜线移至画框的边线附近，则好似有物体支撑，从而产生了相对的稳定感。（图112）

因此，我们在绘画构图时必须考虑物象在画面中的合适位置。一般情况下，人物面对的前方要空得较多，这样可给观者以舒展感。（图113）

此外，相似图形在同向排列，秩序的不同，会给人以不同的视觉形式感。比如，叶片等将因角度的不同而呈现出不同的视感。（图114）

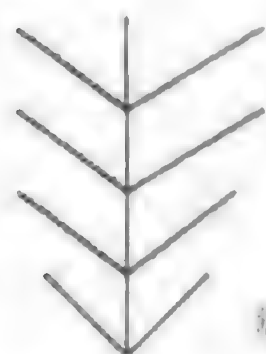

图109

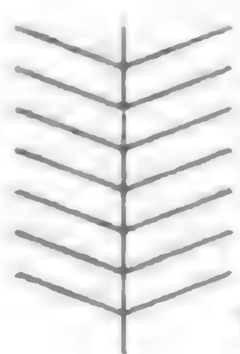

图110

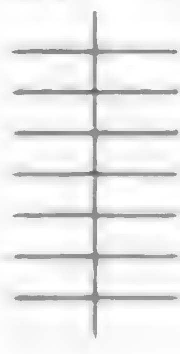

图111


图112


图113 干草 （法）勒帕热







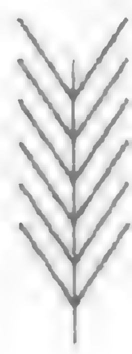


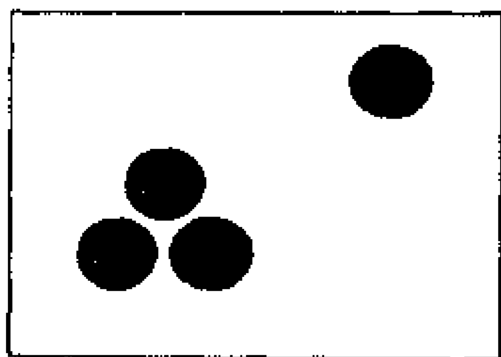
图114

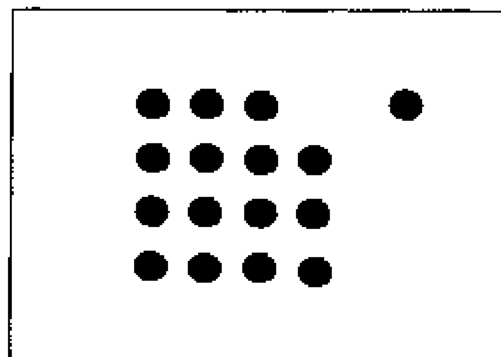
第二节 形式语言的团体力感

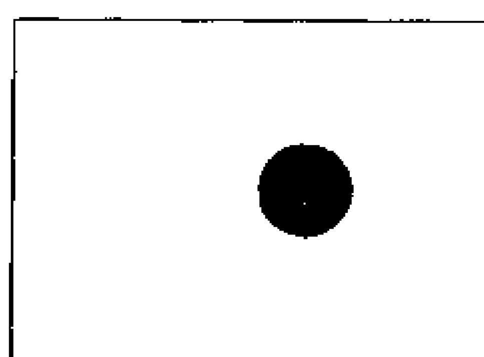
大家知道，在一幅作品中，构成形式语言并非只有一个形式要素，它必须由众多的形式要素组合。这样，才能达到艺术家的某种意图。这种组合的特性，使形象之间产生或相互吸引或相互排斥的力感。下面我们以圆和线为例（图115-127），探讨一下形式语言的团体力感。

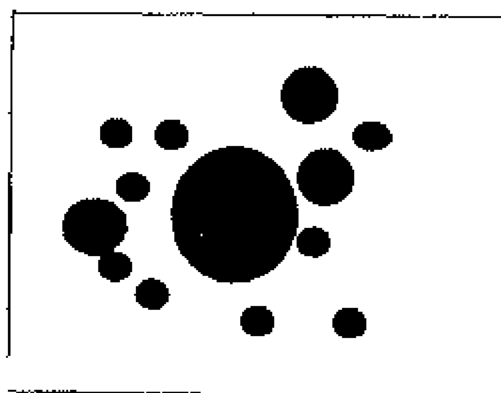
图115中的三个圆点，互相靠得近，给人以互相吸引的感觉。在视觉作用下，好似一个三角形，并有面的感觉，这是由它们三者互相牵制的作用所形成的。而远离三点之外的那个点，不能将其视为组内成员，因而有被排斥于外的力感存在。图116中的众多圆点，互相吸引，形成一个整体，而向外游离的一点，向缺口方向运动，不能形成方形中的一员，使人感觉被众点排斥而向外飘

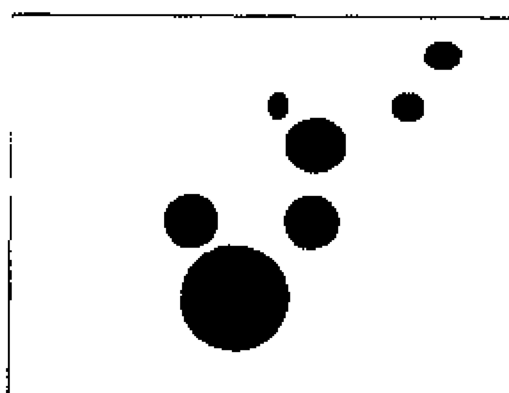
离。如前所述，由于“点”的放置位置的不同，会产生不同的视觉感受，假如我们在画面的空间随意放置一“点”（图 117），由于它的刺激性，会给人一种平静、安定、集中、注目等的感受。但如果我们在画面上同时画上许多大小不同的“点”，它们相互间就发生了联系，有动的感觉。在大小关系方面，因小的容易被大的吸引，注意力就从大到小顺序移动。如图118中的点，因其有大小之别，在视觉心理中，小点有被大点所吸引并向大点靠拢的感觉。在图119中，由于大点的作用，所有跟随而来的小点都有一种给人以往下沉的视觉感受。在图120中，曲线两边的圆点，被曲线所吸引，产生出一种组合关系的联结作用，因此使得这散乱的零星小点变成一个合力，这好比梅花朵朵被枝条所连缀一般。

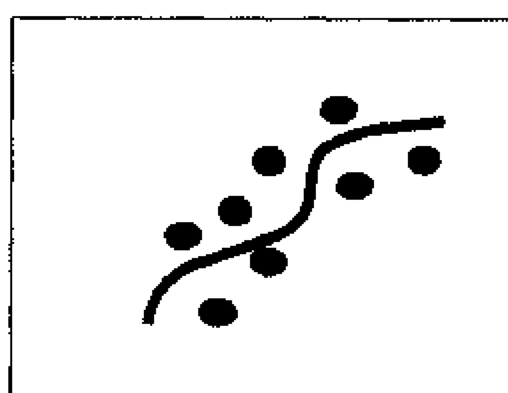

图 115


图 116


图 117


图 118


图 119


图 120

这种心理张力产生的结果，使点与点之间的内在关系在视觉上产生了流动性的变化，在结构中就具有了视觉空间性质。在装饰性绘画里，点的组织往往体现出某种规律性，更强调序列排列，以重复、并列、对称等形态出现。（图 121）

图122中的水平线没有明确的运动方向，人们的视觉是在线的两端流动，力的感觉是向两边延伸。可一旦有了明确的方向后，人的视线都往箭头方向聚集，力的感觉集中在这里。（图 123）

当多条线段向同一方向运动，其力感大大得到加强，似乎力的汇集增强了力的量，使其气势得到加强。（图 124、125）

线段向不同的方向运动，它的力感就受到干扰和削弱，力量被分散，形成一个混乱的局面。（图 126、127）

珂勒惠支《农民暴动》的组画《暴动》就是运用了力感加强的原理，把向前冲击的人群组合在一起，通过高举的手臂、旗帜表现出人们向上和前冲的场景。（图 128）

康定斯基的构成小品（图 129），是一幅线的组合，表现出跳跃闪动的主题。这些线引领观众的视线完成作品的各个部分。此图正是利用了点、线、面具有始动、终止、空间指向性等视觉现象，形成了大小、明暗、聚散、重复、高低、快慢、强弱的变化，体现出形态的意义。图130由于加了圆点，这圆点即成为画面的中心，这是由于线的指向有了终极目标和形象的不同的缘故。

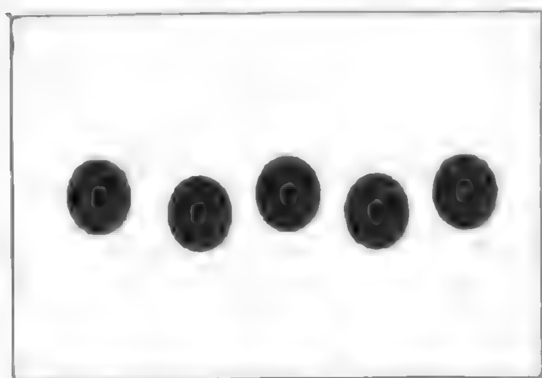


图121

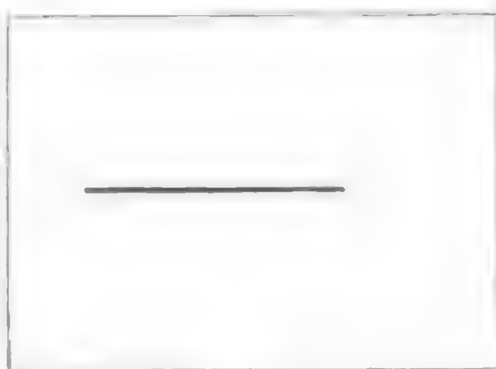


图122

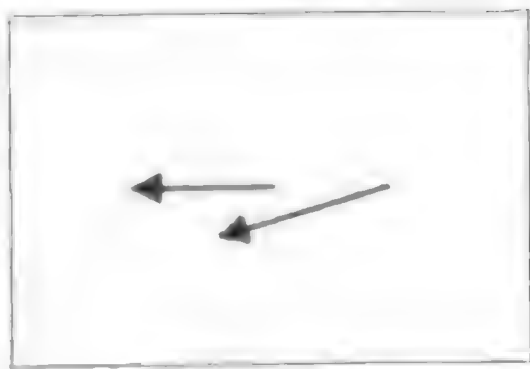


图123

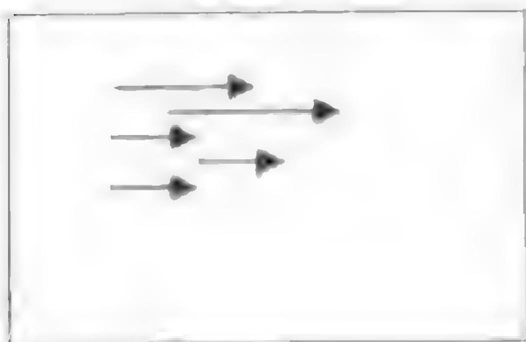


图124

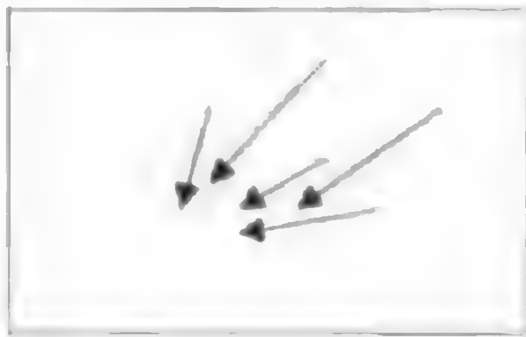


图125

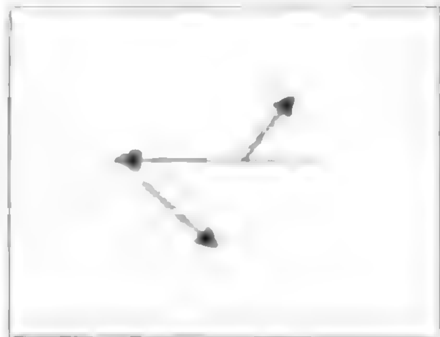


图126

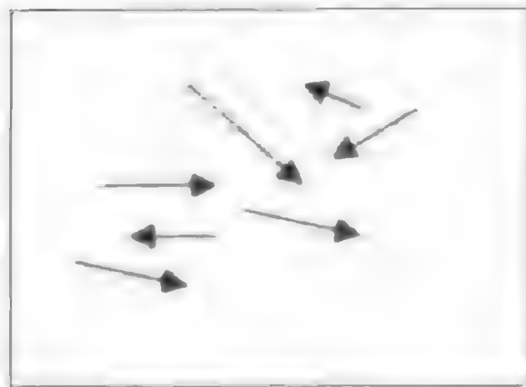


图127

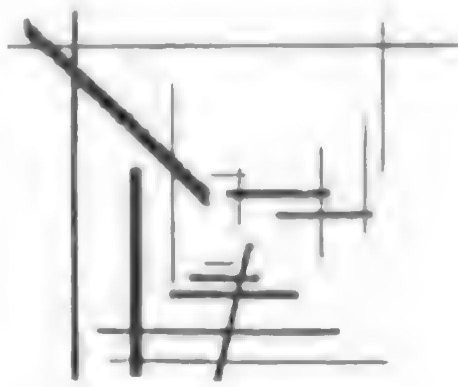


图129

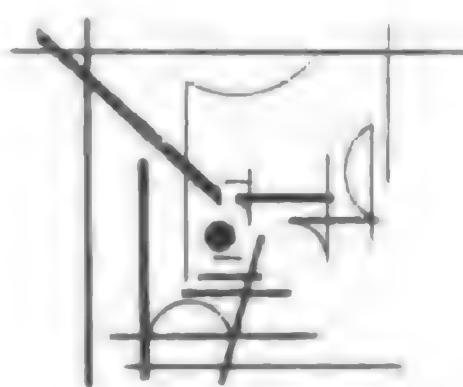
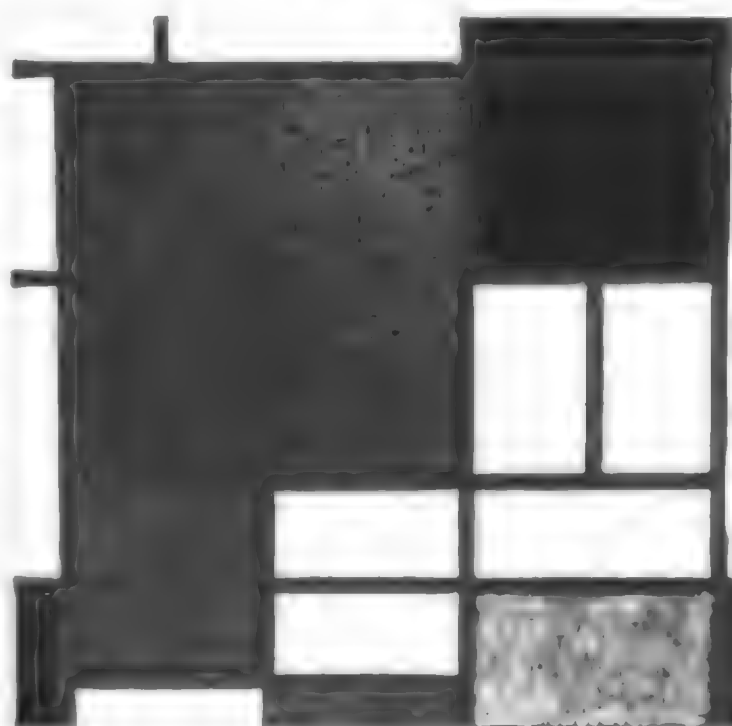


图130



图一二八 [illegible]（油画）阿勒思支



图一三一 构图（油画）蒙德里安

第三节　画面分割与形式作用

画面分割指的是形象将画面分割成大小不同的部分。画面分割取决于形象在画面中的空间位置和面积。分割后的画面产生出各种形式感的构图。抽象主义画家蒙德里安的早期作品就是按单纯的比率构成，即以直线复合分割，构成表现空间力场的结构之美。（图131）

当然，在写实性绘画中，这种分割也许并不明显，而用较隐晦的形式线体现出来。王迎春、杨力舟的《太行铁壁》（图132），运用的是纵向分割，产生出高耸、升腾的视觉感受。

当一条长线贯通画面，将画面分割成几个部分时，重心和力感就产生了变化（图133）。当水平线或垂直线分割成两个形状相同的面积时，画面呈对称状，产生平衡而稳定的视觉效果。

当分割成不等同面积时，有大面积压向小面积的感觉。并且，不管怎么分割，分割后成什么样形状，它们的面积都构成互相利用、互相依托、互相穿插、互相结合的矛盾统一体。（图134）

斜线分割，使画面成为多角的形状，具有不稳定性的视觉感受，有较强的动感。图135、136中的圆球有明显向下滑动的感觉。

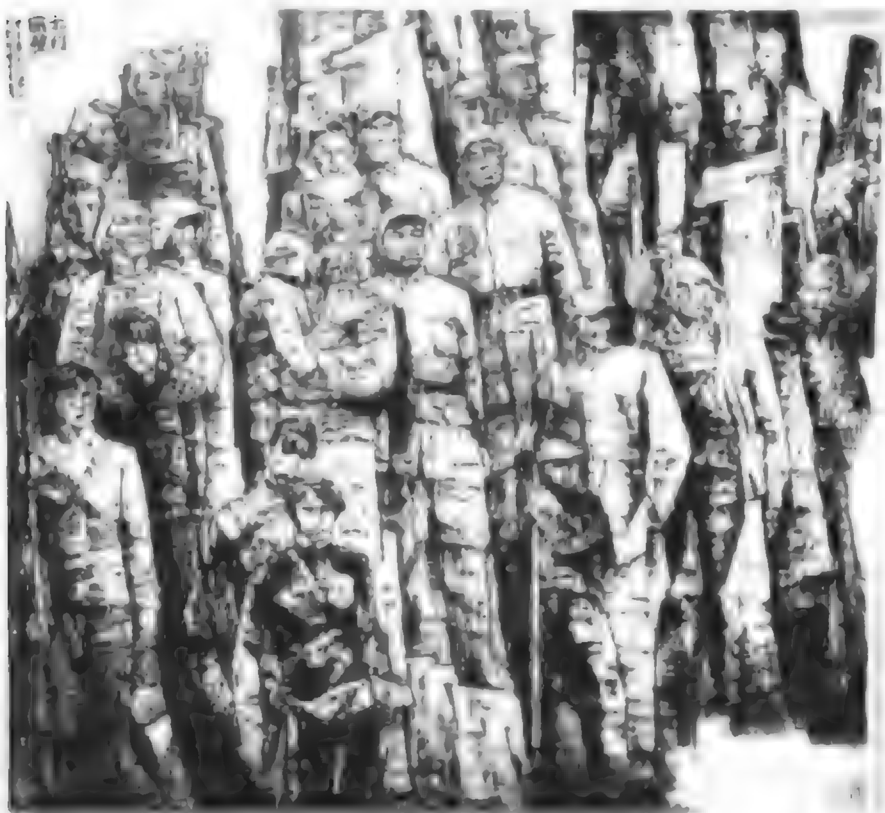


图132 太行铁壁 王迎春 杨力舟

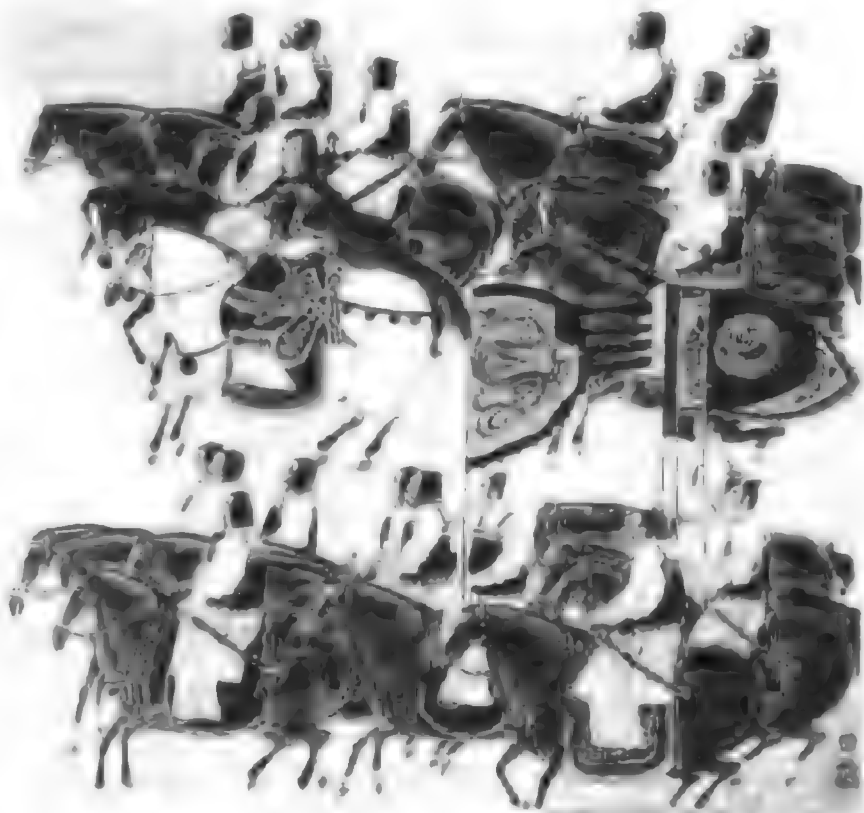


图133 木兰诗 唐勇力





图135



图136

图134 神仙福寿 吴昌硕

一般来说，斜线分割恰成对角时，形成对角线构图。对角线是画面中最长的线，因此其势态对视觉的影响也最强烈。珂勒惠支的《反抗》（图137），向前行进的人群构成了一个斜三角，前景中老妇人的手到脚形成了一条斜线，产生了很强的运动感，我们从这一倾斜的身躯的形象中，不难想象她那不可压抑的战斗热情。

曲线分割后的面积，成为不规则的曲线形，双方形成互补效果，画面显得流动、活泼。（图138、139、140）

弧线分割后的面积，使画面成为半圆形和半环形的结合体，相互包围，呈开放和收拢的势态。（图141）

在实际的绘画构图中线的分割往往是多重的，呈现出的形式面积也多种多样（图142、143）。这些分割，取决于物象在画面中的位置和作者的作画意愿、空间意识等。理解与认识物象占有画面的空间分割显得极为重要。从图例的各种分割比较中，我们可以看到：凡在分割后打破对称均衡的画面，必然产生力的紧张和松弛的对比，由此产生明显的运动趋势；而对称分割的画面，画面均衡、稳定和静止，线与线的交叉点明显成为视觉中心；而当面积呈现大小强烈对比时，视觉中心则倾向较大的面积；垂直线在分割中有加高画面的作用；水平线在分割中又有加宽画面的用途；弧线的分割能造成画面的流动作用……

陈乃秋的《十字街头》（图144）这幅电影招贴画，运用了上述形式规律。"十字"的交叉点上放置了人物，成为画面焦点，左下角的一行小字与大标题相呼应并取得平衡效果。



图1[illegible] [illegible] （荷）阿勒惠支



图1[illegible]



图1[illegible]



图一四一 石榴 潘天寿



图140 水田 吴冠中

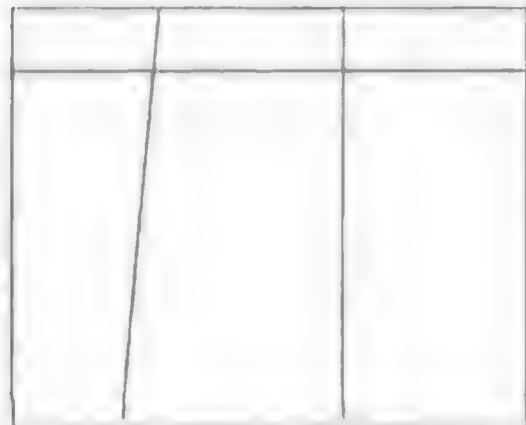


图142

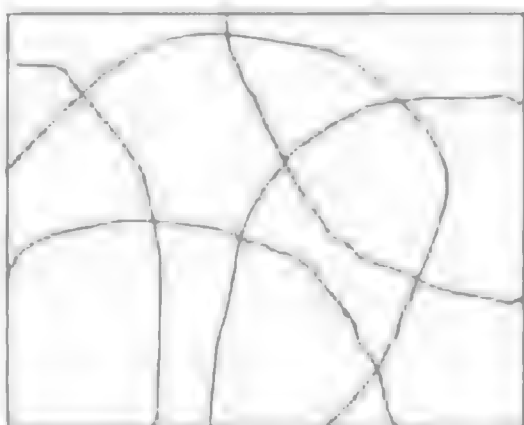


图143

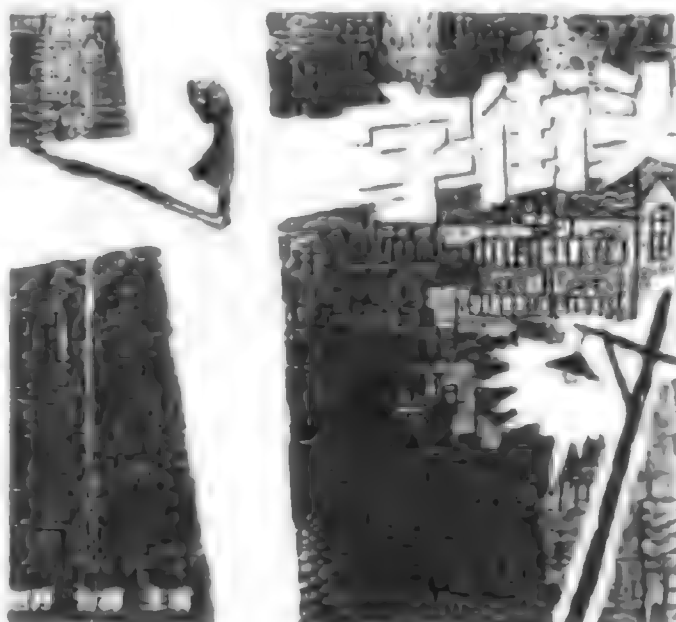


图144 十字街头 陈乃秋

第四节 构图形式线的形式感

构图结构中，对形式起着决定作用的长线，我们称之为形式线。它起着组合、统领画面的作用。线具有多样性与复杂性，在绘画或设计上具有很强的表现力。前面讲到，线具有引导人们视线的作用，视线会随着线的起止、起伏而运动。不同形态的线条给人以不同的视觉感受，不同类型的形式线，给人的视觉感受完全不同。下面就构图中常出现的一些形式线和其所产生的心理感受作一些分析。

一、水平线的形式感

构图中与画框上下边线呈平行关系的直线为水平线。水平线使人联想到广阔的平原、一望无际的大沙漠、海平面、地平线等形象，它的特点是：安定、稳重、平静、广阔、舒展等，如同平躺在床上给人以平静、稳定、安宁、舒畅之感。因此，水平线在画面中可以对人的情绪产生抑制作用。它在构图中起着如下的作用：1. 传递平静感；2. 表现平坦与开阔；3. 抑制画面的骚动。

图145这幅东山魁夷的作品之所以能表现出宁静感，重要的因素之一，是有几条贯穿画面结构的水平形式的主线。

二、垂直线的形式感

构图中与画框左右呈平行的线称之为垂直线。垂直线，以其自身的形态，使人联想到树木、建筑物、高山、灯塔、电杆、纪念碑、钢筋等，给人以挺拔、刚直、明确、向上或下落的感受。以垂直线形为主的形式结构的画面，可产生高耸、庄严、秩序等心理感受。因此，垂直线在画面中可起到如下的作用：1. 表现高耸、挺拔、刚直的特性；2. 表现庄重、肃穆、悲壮；3. 表现秩序、严肃和呆板。图146这幅作品在方形的构图中以左右二条垂直线表达了严肃的主题。



图145 白夜光 （日）东山魁夷



图146 死与生 （奥地利）克里姆特

三、斜线的形式感

构图中与矩形画框边线不平行的直线称之为斜线。风吹动平静的海面会产生斜形的波浪；直立的人运动起来移动了重心，会产生动的斜线；房子斜了会产生将要倒塌之势……斜线，使人联想到钟摆、倾倒的物体、人的跌倒和前冲等，给人以惊险、运动、速度等感受。斜线的角度越大，动感也就越强烈。（图147、148）

如果画面的形式结构线为斜线时，它所起到的用途有：1. 表现动感和不稳定性；2. 表现运动和速度；3. 表现强烈的动感和眩晕感。黄胄的作品（图149），画中舞姿的动感靠的就是倾斜线。陆俨少的《峡江图》（图150）也是利用了倾斜线的分割，造成了“险”的视觉感受。

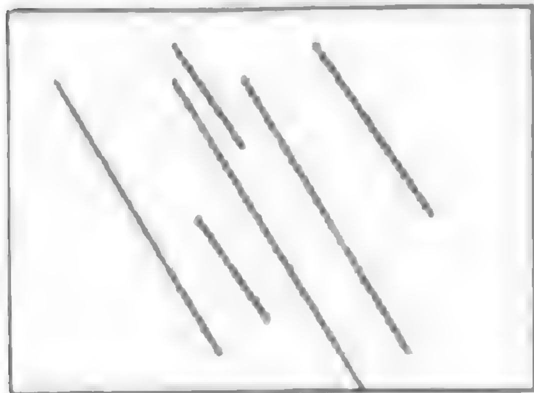


图147

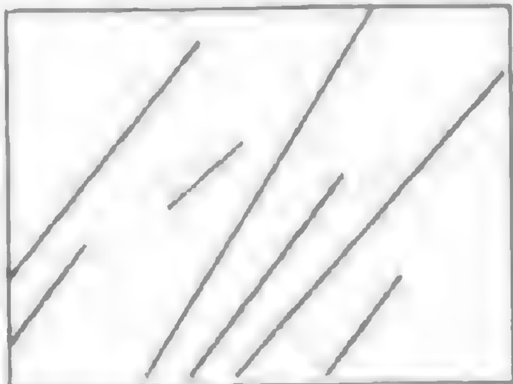


图148

四、锯齿线的形式感

由各种斜线相接，具有棱角、形同锯齿的曲线，称之为锯齿线，它具有斜线奇突、惊险的特性，又具有硬挺、尖锐、紧张的特性，因此在构图中会产生闪电般的紧张、激动、突兀、凶险的形式心理。它在构图中的作用有：1. 表现紧张、惊险、奇突；2. 表现凶险与神秘；3. 表现痛苦、扭曲、恐怖。（图151）



图149　塔吉克长巾图　黄胄



图150　峡江图　陆俨少

五、自由曲线的形式感

曲线，带给人的联想是波浪、轻烟、浮云、飘带等，给人的印象是柔软、优雅、轻快、跳跃、节奏，具有轻盈、流畅、优美、弹性等性质的感受。电线杆笔直而立，使人感到单调、生硬、乏味，而树木的自然生态却由于它们的弯曲、扭转、伸展和相互穿插，使人感到意趣无穷。同样，蜿蜒起伏的曲径要比笔直的道路富于节奏变化。因此，古希腊人把人体的弧线和曲线看作是美的化身。构图中那些长长的自由曲线使画面活泼而生动，传递着轻快欢乐的感情。曲线因其丰富的变化、温情活泼的特性而给人以视觉的满足（图152），因而有“曲线美”之说。人体的外形，天然地具有曲线温和、流畅、舒展和富于弹性的美感。书法中所谓“一波三折”也是这个道理。（图153）

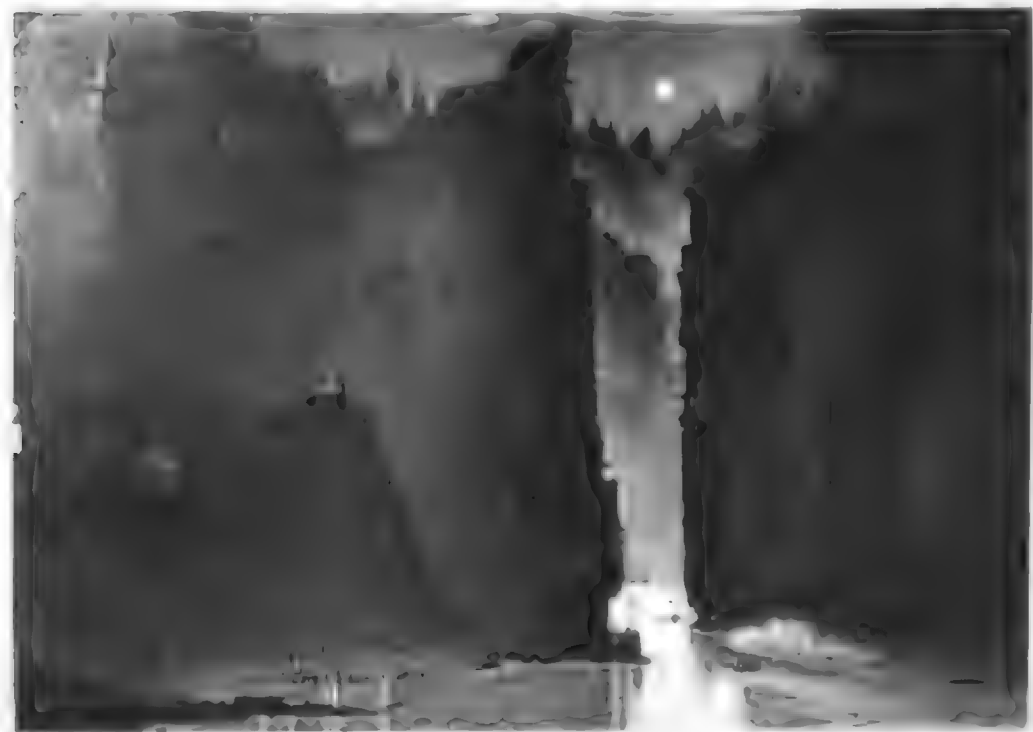


图151　三峡夕帆　李斛

那么，自由曲线在绘画构图中起着什么样的作用呢？它具有这样几方面的作用：1. 丰富构图的起伏变化；2. 传达轻快活泼的流动感；

3. "S" 线的生命运动的韵律感。

S形，无论是在中国还是在外国的绘画构图中都运用得非常广泛。中国古代画家称之为"之"字形构图。中国画的空白底子，物象的组合结构以S形呈现时，具有活泼生动的形式感觉，便于物象或完整或遮挡有节奏地布局，故成为常用的构图形式。而且，S形这根线本身包含着单纯的多样与统一。中国的太极图，就是以S形为其骨干把图分成均衡的二块，面积相等，形状相同，方向颠倒，一黑一白，你中有我，我中有你，生生不息，简练的造型中包含着丰富的对比与统一。(图154-161)



图156 飞天 敦煌壁画

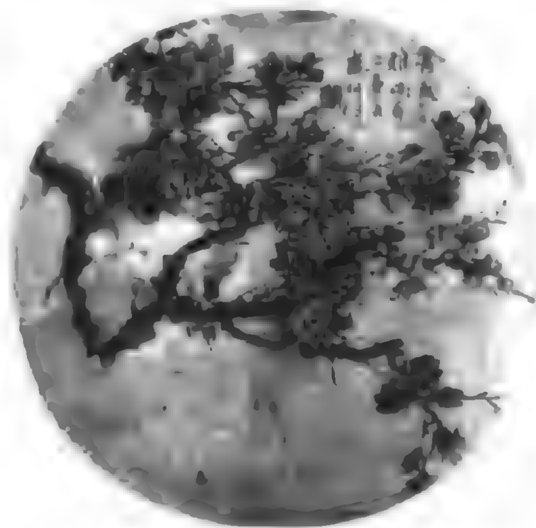


图154 太极图

图155 紫藤小鸟 任伯年



图157 空间曲线构成的贺年卡 (法)格利耶尼



图158 初踏黄金路（以S形构成的画面） 李焕民

六、辐射线的形式感

所谓辐射是指绘画构图的线向某一处集中。辐射线同时具备了两种特性：既可以突出中心，又具有放射、向外扩展的视觉功能。辐射线在形式感上起到的作用至少有两点：1. 在强烈的动势中，中心非常明确；2. 很多宏大场面的构图，利用辐射线使其变得单纯概括，易于统一。萨莫基什的《三套马车》(图162)，作品中的三匹马向前狂奔呈放射形，动感很强。侯一民作的《刘少奇与



图157 梅 吴昌硕

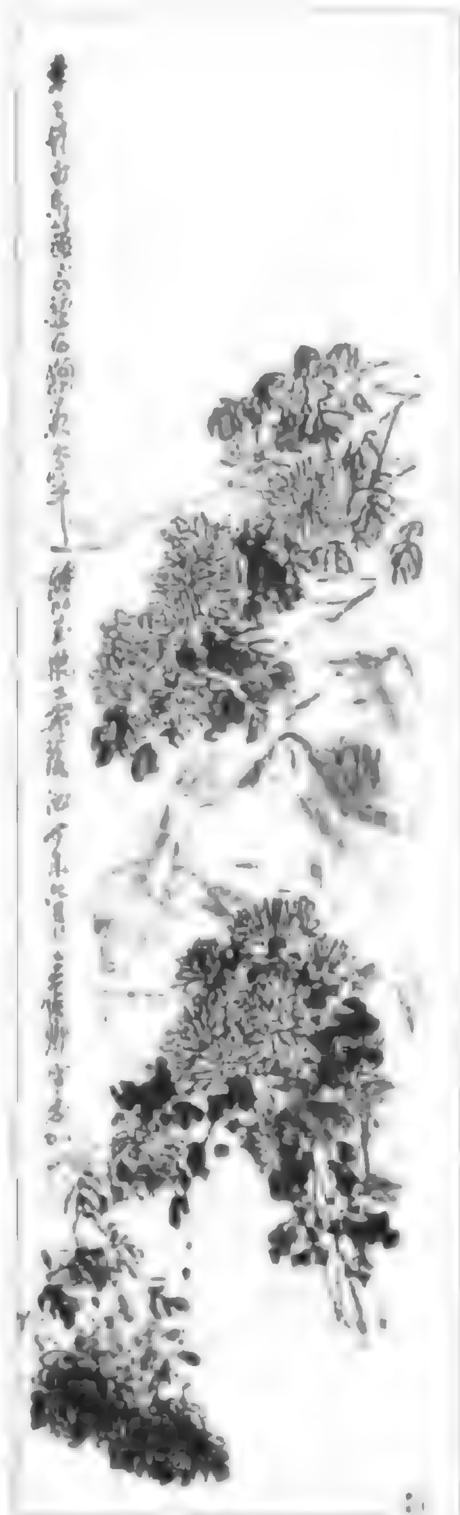


图158 菊 吴昌硕



图160 [illegible] 潘天寿



图159 圣母像 （意）拉斐尔



图162 三套马车 （俄）萨夫基什

安源矿工》（见图163），构图使用放射形，人群从井口涌出，表现出锐不可挡的气势。图164是各种形式线给人的视觉感受。



图161 晚风拂荷香 潘天寿



图162 刘少奇同安源矿工 侯一民



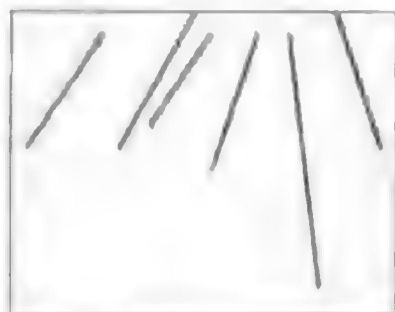
仰视



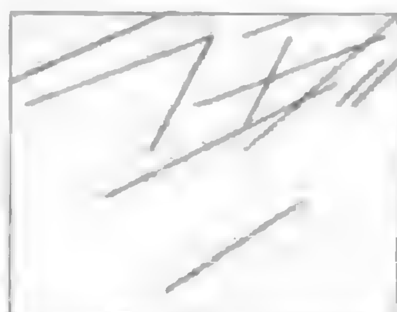
俯视



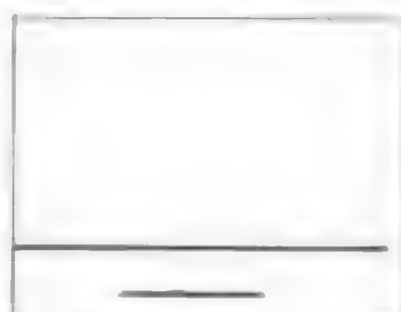
[illegible]



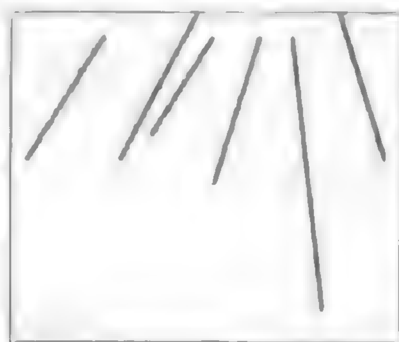
悲伤



迫压



[illegible]



流动



团结



[illegible]

图164（1-9）

第五节　几何形状的形式感

在绘画构图中，除了基本形式线的运用外，也较多地应用了各种几何形状。由于几何形状在数学和物理上的意义，不同的几何形状同样也会产生出不同的视觉感受。

一、三角形的视觉作用

三角形在构图中由于放置的方位不同，而有不同的形式感觉。正置的三角形在所有几何形中是最稳定的；倒置的三角形是最不稳定的；而倾斜的三角形在两者之间，既有稳定之感，又有动

荡之势。正置三角形，是大家俗称的"金字塔"形，给人以庄严、静穆、沉重、稳定感。徐匡的《主人》（图165），画家采用了等腰三角形的结构形式，为了打破完全呆板的三角对称状，将人物略向左倾，略侧收拢，以镐的斜线取势呈金字塔形，以此表达翻身农奴成为支配自己命运和改造自然的主人。其形如同一座山、一尊雕塑，显得稳定、庄严、高耸。

詹建俊的《狼牙山五壮士》（图166），就是用三角形的构图，以纪念碑式的雕塑感，塑造了五位宁死不屈的八路军形象。



图165 主人 徐匡



图166 狼牙山五壮士 詹建俊



图167 孔雀 八大山人

倒置三角形将宽大的顶部支撑在一个点之上，虽也是平衡的，但这是一种危险的平衡。倒三角形会使构图产生极不稳定、有摇摆、爆发、顷刻崩溃之感。八大山人的花鸟画（图167），采用了倒三角的构图形式，石头上的两只孔雀，眼白朝天，似乎很快要从上面倒下来，奇特的构图给人以强烈的刺激性，使画面具有令人不安的感觉。很好地表达出这位明朝后裔仇视清王朝的心理。德加的《舞女》（图168）也是上大下小的倒三角构图，表现出舞台眩目的光感和动荡。

斜三角，既有一定的稳定感，又有一定的运动感，并有明确的方向感，在绘画构图中也运用得非常广泛。如德拉克洛瓦的《自由神领导人民前进》（图169）和罗远潜的《回响》（图170）

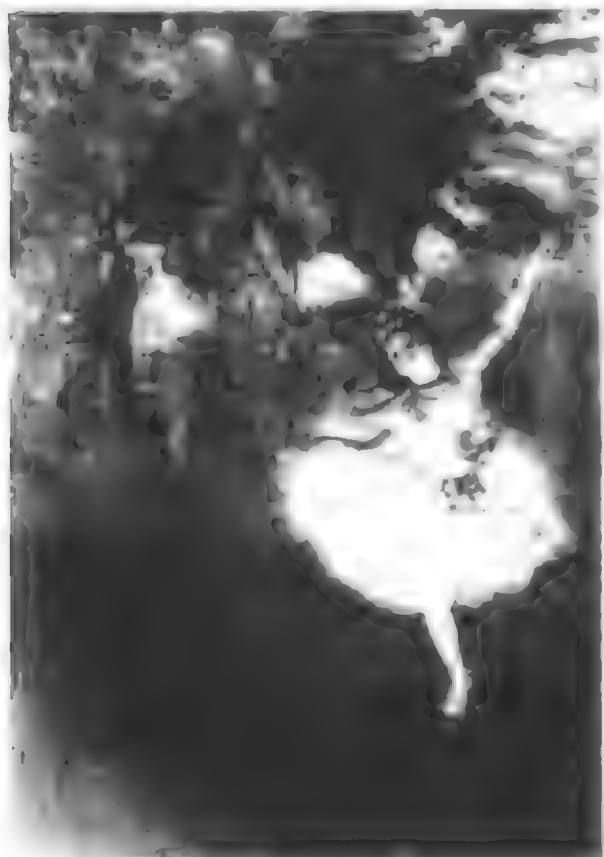


图168 舞女 德加

二、圆形的视觉作用

圆形的边线无首无尾，形状亦无方向性，张力均匀。因此给人以滚动、饱满、完整、柔和、团拢的视感，很容易引起观众的注目，如同舞台上的聚光灯。如果我们在画面上看到一个圆圈，会不自觉地产生一种寻找圆心的强烈愿望。如果圆圈中有两个点的时候，靠近圆心的那个点更突出（图171、172）。这是因为圆心有突出作用的功能。牛文作的《东方红》（图173），这是一幅呈圆形的构图，中间弹琴的藏族老帅自然成为画面的中心。

一张画满圆点的构图，点是散乱的，如果我们在某一点上圈出一圈时，那么这一点会非常突出圆形，有凝聚感，起着团拢作用。（图175、176）



图169　自由神领导人民前进　（法）德拉克洛瓦

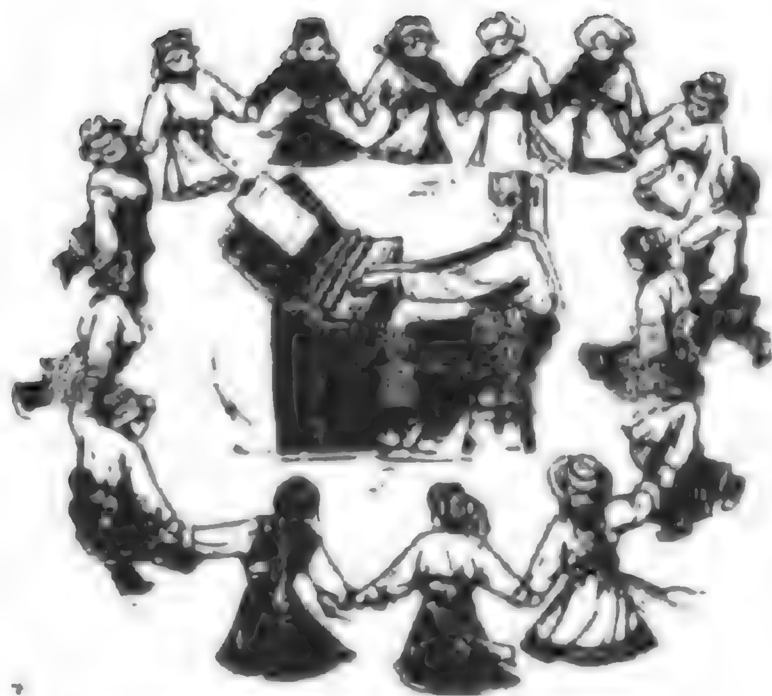


图17[illegible]　[illegible]　中　文



图1[illegible]　[illegible]　罗[illegible]

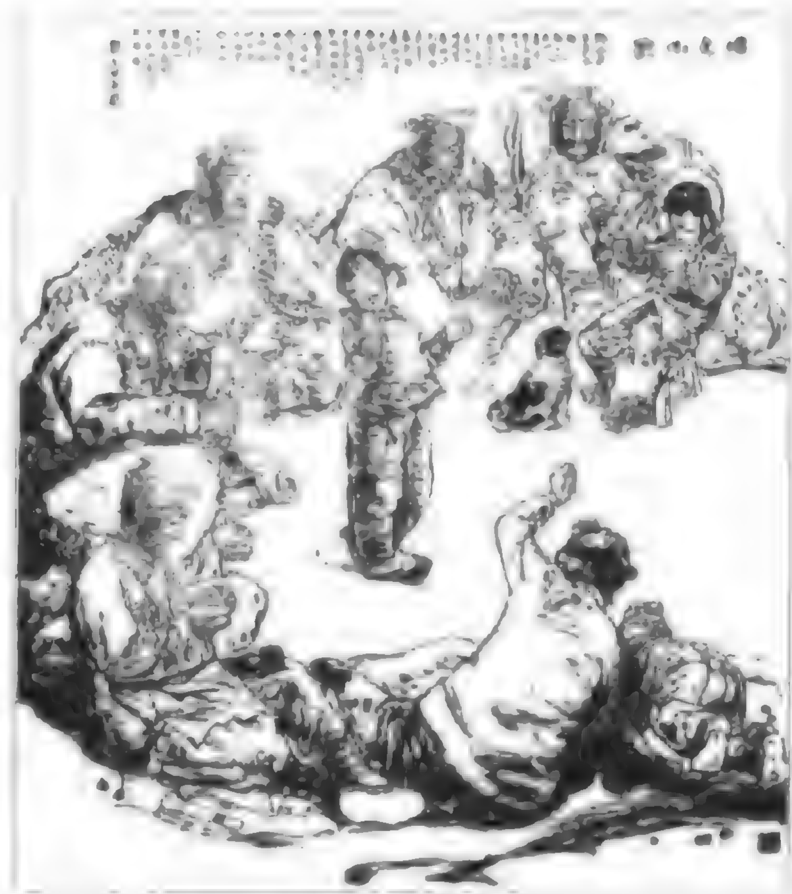


图174　唱支山歌　刘文西

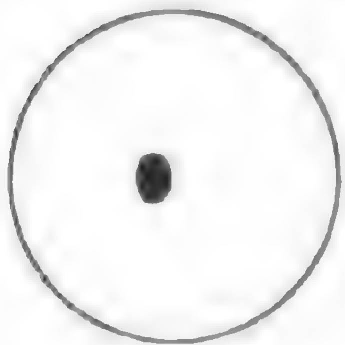


图1[illegible]

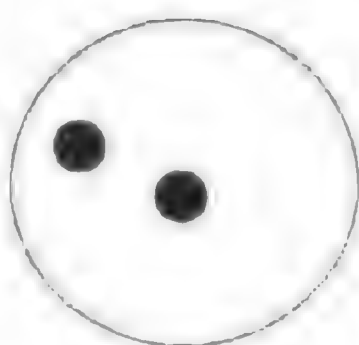


图1[illegible]

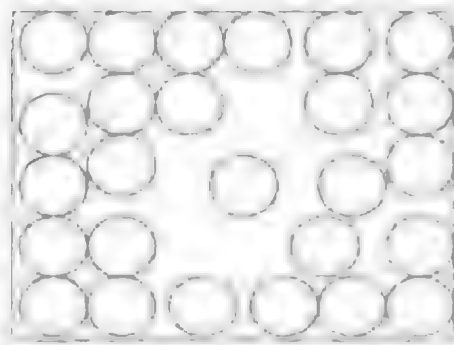


图1[illegible]

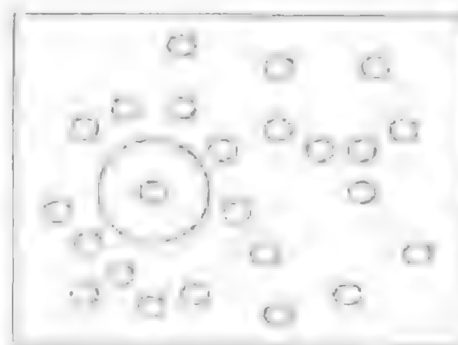


图1[illegible]

刘文西的《唱支山歌》（图174），乡亲们环形地围坐在一起，中间的小姑娘成了画面的主角

画上的两根竖线本来的地位是一样的，但在上面加了圆之后，马上就有主次之别了。（图177，178）

齐白石的《荔枝》（图179），尽管许多荔枝随意地摆放，但一个篮子就把它们统一成一个整

体，产生收拢、紧密和整体作用，达到"杂而不乱"的视觉效果。

《母亲们》是珂勒惠支的一幅木刻作品，其外形是很整的一团，犹如黑色的一个圆形团块。妇女们臂膀连接相围的线形，给人以收拢的形式感，头部的各种变化都被这一团块所统一，体现出作者的构思：母亲爱子之深情和母性的伟大。（图180）

同心圆——同心圆如同以石投湖水，形成圈圈涟漪，同心圆有扩张的视觉引导作用，其中心点显得格外引人注目。（图181）

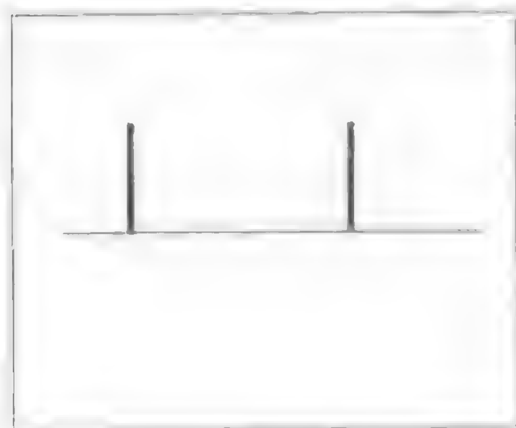


图177

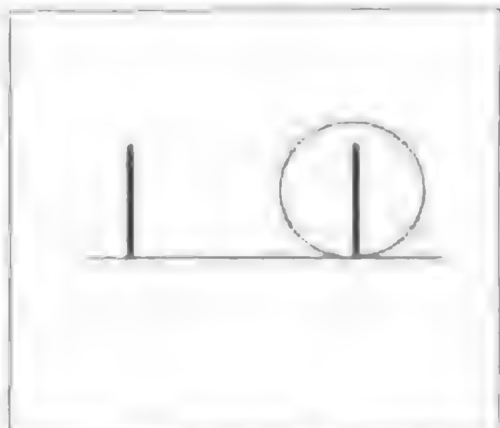


图178



图180 母亲们 （德）珂勒惠支



图179 荔枝 齐白石



图181 红蜻蜓 蒋跃

鲁本斯《掠夺李西普的女儿》（图182）这幅作品以圆的外形、圆的动势，使画面紧凑而活跃，展现出健美和富有生命力的回环。

破绽圆——完整圆形的圆周上每一点的视觉引力都是均衡的，而当圆周的某一处出现突起或破损的时候，视觉引力便迅速集中在缺口上，形成新的视觉中心，如同一个圆盘的缺口，破损之处自然成为焦点。珂勒惠支的《牺牲》（图183），一位抓手托起婴儿的母亲从圆形中脱颖而出，母亲和小孩形成了破绽圆。

刘文西的《人捷》（图184），密集的人群组成了一个圆环形，领袖毛泽东刚好在圆的破绽中心，使其非常突出。

螺旋形图——螺旋形是激烈地向心旋转的运动形态，它给人以强烈的旋转感和动荡感。下面这幅视幻作品（图185），通过粗细起伏的螺旋布局表现线条的运动，产生出一种向心运动的动态感。



图182 抢夺李西普斯的女儿 （法）鲁本斯



图183 [illegible] （德）珂勒惠支





图185 [illegible]

图184 [illegible] 刘文[illegible]

蒋跃的《凤凰涅槃》（图186）是一幅取材于郭沫若同名诗歌的创作画。表现的是古代的一个神话：凤凰在烈火中死而复生。这幅作品运用了螺旋式构图，画中凤凰化身的男女在"飞翔"——都顺着圆形"走"，圆环式的团块状，加强了气势和激荡情绪的传达，很好地渲染了"涅槃"这一主题思想。

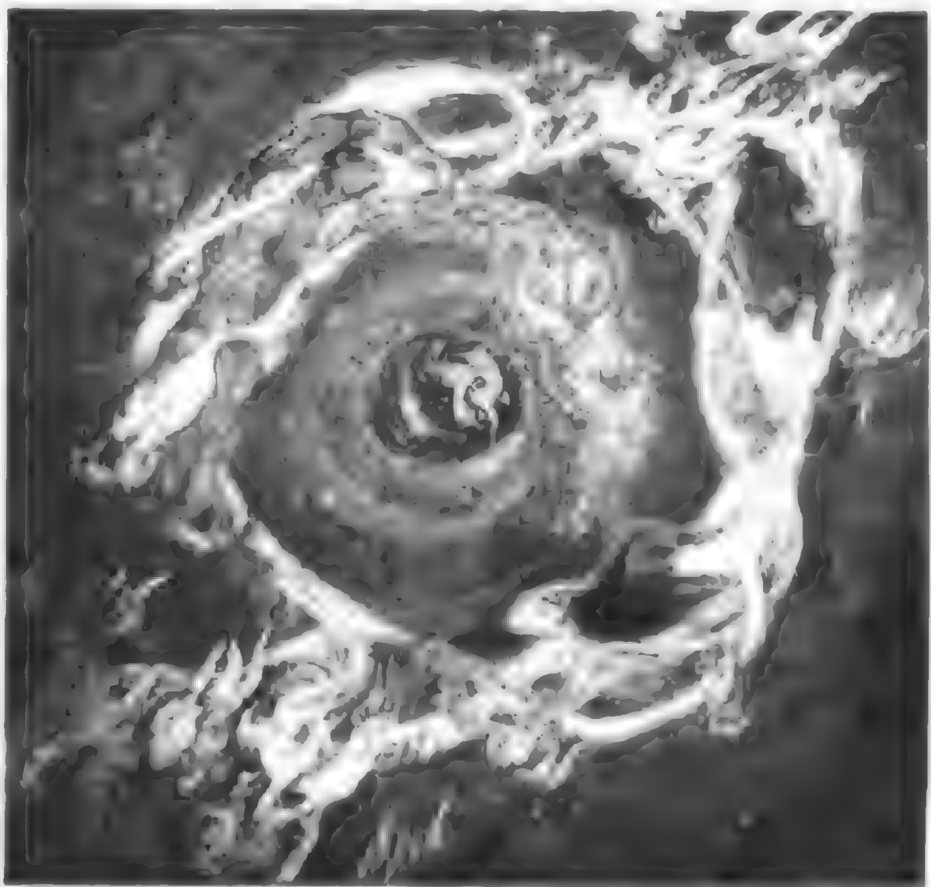


图186 凤凰涅槃 蒋跃

三、方形的视觉作用

方形，包括长方形，它的边由垂直线与水平线相构而成，在视觉上显得十分平稳、安定、刚劲和简明，有时给人的感觉又是饱满、沉重、坚实。方形在构图中具有平稳画面、欲霸四方，扩大和加强画面张力等作用。（图 187）

《猫石图》（图 188），是潘天寿先生的作品，方形体块是他在国画中常用的一种形式。在这张画中，岩石是一个大体块，猫是一个小体块，基本上都呈方形，紧紧结合在一起。甚至题款也是一个长方形体块。三者在面积上有大小，形状上有长短的差异，但都有方形的共性，使作品在视觉上显得雄大沉雄，气度宏大，充满有力的对峙，而又十分平稳。这种布局为一般画家所忌，因为极易呆板结滞，然而潘天寿先生却通过线的转折和局部的倾斜运动，使画面摆脱僵局。



图187 雨霁图（局部） 潘天寿



图188 猫石图 潘天寿

四、十字形的视觉作用

所谓十字形的构图实际上是画中水平线和垂直线所交织而成的画面，这种画面使人联想到"十字架"，在平静中增添了肃穆的气氛。竖线和直线相交而成的结构，有较强的稳定感和视觉冲击力。珂勒惠支的《战场》（图 189）是一幅明显的十字形构图。在战场上寻找儿子尸体的老母亲的身躯，像一条粗直线突出在横的地平线上。画面的这种结构，表现出悲哀、沉痛、沉寂的气氛。尽管使母亲的脸部形象无法清晰地刻画出来，然而，简洁的"十字"架构图、有力的外轮廓造型及明暗色调和气氛，充分体现了母亲内心的情感，因而它的表现容量大大地超过了面部刻画所能给人的感染。

克里姆特的《三代人》（图 190），黑色的"十字"形构图把主体人物恰到好处地衬托出来了。

画面构图还有其他的几何形状，如楔形、平行四边形，具有集中、融洽、稳健等视感效应。其他的形状和图形，它们也各具不同的性格特性，限于篇幅不一一展开。

前面，我们已经分析了形式分割线和基本形在构图中的作用。但是，一幅绘画的构图是由众多的线和形组合而成的，一般情况下往往是综合运用，是结构群在起作用。当然，有时单项的因素也能产生加强或削弱画面的形式感，要具体情况具体分析。



图189 战场 （德）珂勒惠支



图188 三代人 （奥地利）克里姆特

比如《梅杜萨之筏》（图5）的基本构图形式是两个倾斜的三角形，这主要是表现落难的旅客处于严重危机和存有一线希望的对立统一，这是作品处理命运主题的基调。然而，由于筏上的人在生与死、奋争与颓唐之间，有着各种不同的心境。为了表现出这些复杂的情绪，画家综合运用了线与形的视觉效果。从被人托起向远方航船振臂疾呼的黑人，到绝望地躺在筏上奄奄一息的人，他们之间的形式起伏变化，形成了动与静、低潮与高潮的各种对比。画家把木筏在画面中作了平行斜线处理，使画面有倾斜的动感，加强了灾难的紧张气氛。人物组合近疏远聚，形成了画面右上角的集合的辐射系，使人物的情绪在对比的变化中聚向显现一线生机的远方。正是这些基本形与形式线的综合运用，构成了该作品强烈的节奏、紧张的结构，情节跌宕起伏，高潮迭起。

第六节　形式线对视觉的引导

构图中的形式线，对观众的视觉起着引导的作用。引导观者视线的方向、方式、顺序和构图的中心，使各个物体与物体、人物与人物之间、人物与物体之间产生有机的、整体的联系。潘公凯的《春雪》（见图191）这件作品，上部伸出的梅枝与右下角的老梅花是两条形式线，与其说画



图191 春雪 潘公凯



图190 松石 潘天寿

家表现的是梅枝，不妨说是在追求墨趣笔情的线条，它确实将上下两方串联起来，并引导视线顺着它的运动方向而运动。如同一根绳子将零散的物体联结在一起。

潘天寿的《松石》(图192)，斜倚的苍松引导人的视线往上走，与题款呼应，下落的印章又把视线引回到画面中去。(关于形式线的问题，我们在后面还要谈到。)

小结：绘画构图形式感的产生源于生活中同类形式给我们的视觉经验，这是绘画作品能够与观众交流的基础。对构图形式的视觉研究既是基于思想感情对表达形式的要求，也是基于对生活形式感受的总结。画幅中的“情”通过构图形式传达给观众，而不同的视觉美点、不同的心理感受，必然要选择不同的形式语言。因此如何加强构图的表现力，如何使画家的意图与观众的意识产生共鸣……形式感是绘画的第一步，只有用合适的形式语言表达出画家的真情实感，才能使其作品有震撼人心的艺术力量和审美价值。

第五章 构图原理和形式美要素

构图，作为绘画艺术表现的形式语言，除了要准确、深刻地表达出画家的理念与情感外，还要体现视觉美感。这种形式美的实现，必须要使绘画构图中的各种形式因素有规律地组合，使构图完善而合理，并符合人的视觉要求，给读者以生机勃发、完整圆满、动荡回旋等各种视觉的心理体验。虽然审美的趣味因人而异，但审美过程中的扬弃褒贬却有共通之处，因为美感是有其规律性和规定性的。这是源于大自然的启示和人类社会审美意识两者结合的升华。生活中的各种物象以各种不同的面目和内在规律，组织、融合成一个统一体。人类在社会实践中，感应和认识了这些组合方式，并从中挖掘出有美学价值的模式，使之上升为构图原理和造型美的法则。

构图原理和形式美的各种要素既是创作过程中构思的指导，又是创作完成之后批评的依据。因此，研究构图原理和形式美的各种要素的组合规律是把握绘画构图的一个关键。

第一节　均衡变化　多样统一

人们在欣赏大千世界的景物时，总是喜爱千姿百态、生动活泼、富有变化的，而厌烦千篇一律、刻板单调；人们对待自然和社会的事物、景物的态度，也总是赞赏有秩序的、匀称的、和谐的，憎恨和嫌弃杂乱无章的。下面这一幅梯田的摄影（图 193），显得优美而有序。

均衡变化、多样统一原则符合人们的审美心理需要。

自然形态和社会科学中所有的事物和概念都处在矛盾对立的统一之中。比如数学上的正与负；哲学上的物质与精神；情绪上

的快乐与抑郁等，都处在相克相生、相反相成的关联之中。老子说的“祸兮，福所伏；福兮，祸所依”，就是这个道理。变化与均衡，是构图的重要原则之一。“均衡”是画面稳定的基础，“变化”确定了形式美的“多样性”，“和谐”提出了形式自身的“统一性”。

均衡与变化，多样与统一，最早是古希腊毕达哥拉斯学派提出的。他们认为美是数量比例显示出的和谐，而和谐又起因于对立因素的统一。

美国心理学家阿恩海姆在《艺术与视知觉》中指出：“一个观赏者视觉方面的反应，应该被看作是人脑皮层中的生理力追求平衡状态所造成的一种心理上的对应性经验。”人们由于生理和物理的原因，习惯于平衡与稳定。但平衡是相对的，不平衡是绝对的。以人体为例，当直立静止时是对称平衡的，移动时就失去平衡，调整支撑点，当右腿朝前跨，右手就会往后摆，以求得新的平衡。（图194、195、196）



图193　梯田的韵律（摄影）



图194　人在走动的平衡姿势

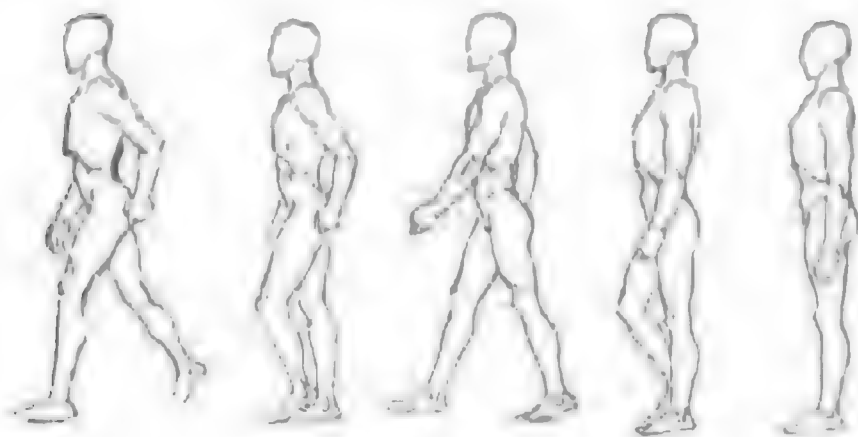


图195　人在走时的平衡姿势

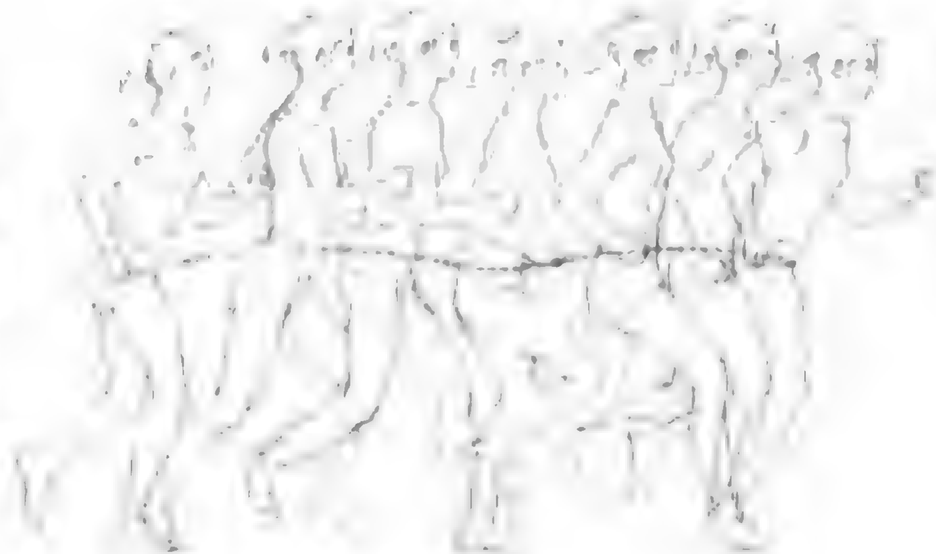


图196　人奔走中的平衡姿势

绘画构图同样存在着平衡与不平衡问题，均衡稳定的构图使观众产生适应的愉悦审美感受。下面我们来看这样一个实验：若把画面划上“米”字形，会看到有一中心点，这就是力感的支撑点，我们把它称之为画面的几何中心，中心线则为支撑画面的重心线，此时，画面非常均衡与稳定。倘若在画面的一边放置一形块，重心则改变，要使其保持平衡则必须在画面的另一端加上与之抗衡的形块。（图197、198、199）

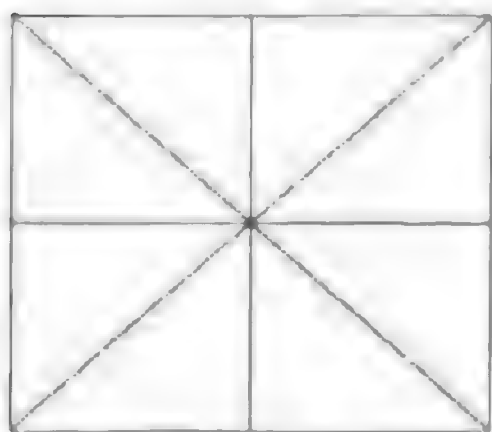
如果把画面平置，要让上面摆放的形体平衡稳定，就必须依照物体的大小轻重，调整物体与支撑点的距离。（图200）

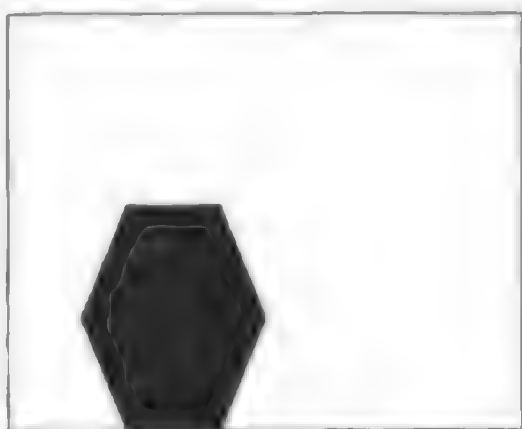
西方人以天平作比喻解释视觉的平衡关系，这其实是一种对称平衡关系。（图 201）

潘天寿先生以中国的老秤比喻中国画中活泼灵巧的平衡关系：在不平衡中求得平衡。秤有纽、钩、锤三部分，力臂随重物的大小而改变，物大而重秤锤离秤纽就远，反之就近，以求得平衡，这其实是一种均衡关系。（图 202）

如果用儿童游戏的跷跷板作比喻，也能说明问题。（图 203）

在实际视觉形态中，人们对绘画构图的平衡感产生的原因是很复杂的，除了物理和几何意义上的平衡，还有视觉上的平衡。画面中图形的组合关系、动势的力感、图的正负形的转换等等都会影响视觉的心理平衡，很难用量具进行精确地计量。但是，由于潜意识的影响，人们对各种图形的重量感受是不同的。


图 197


图 198

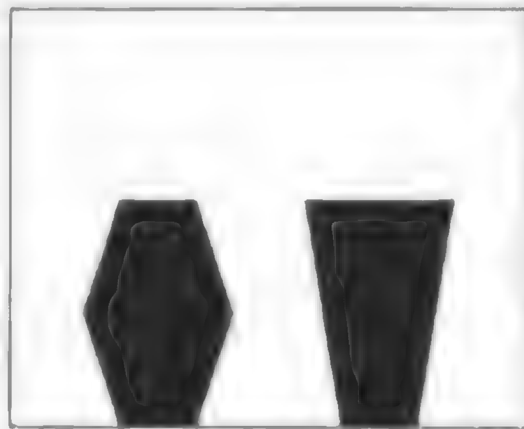
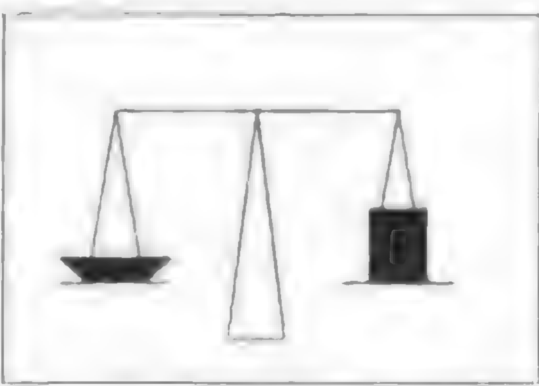
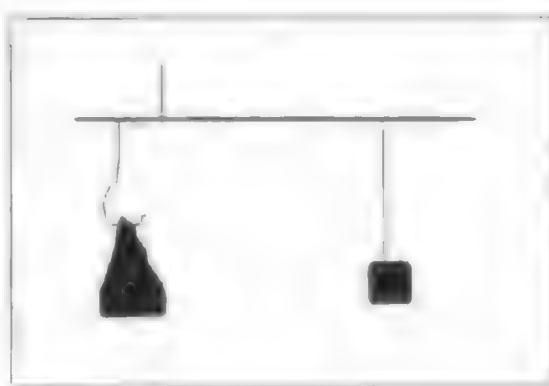

图 199


图 200


图 201


图 202

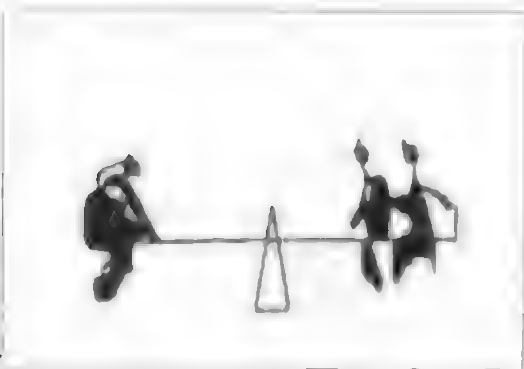
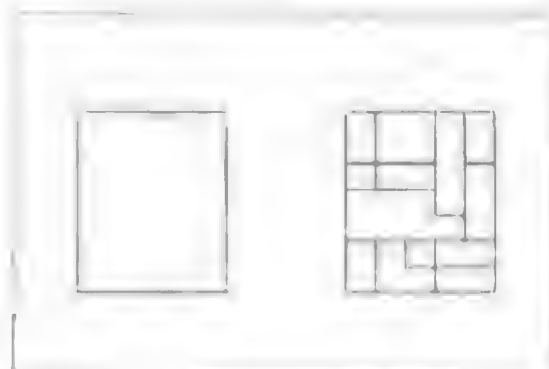

图 203


图 204


图 205

色相相同，形体大的重于形体小的（图 204）。色相一致，复杂形体重于简单形体（图 205）。相同面积，明度低的形体重于明度高的（图 206）。人造物重于天然物（见图 207）。动物重于非动物，生物重于非生物，活动物重于固定物（图 208）

空间位置中，由于受空气透视影响，近的形体比远的重。如图209，近处的小船可与远景的大山相抗衡。

图形与背景的关系中，由于观众兴趣点的作用，图形往往比背景感觉重。图形具有前进性，从

环境中浮现出来，定位稳定；背景具有后退性，无定形，不完整。（图210、211）

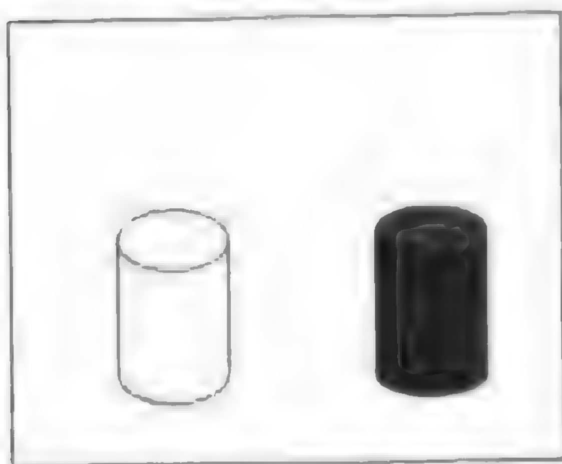


图206

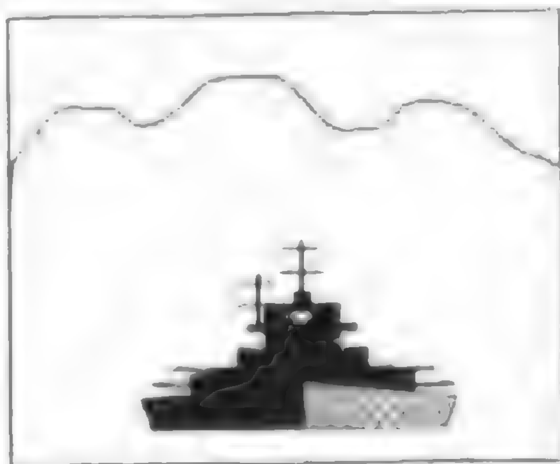


图207



图208



图二〇九 连环画 丁世弼



图二一〇 连环画 秦龙



图二一一 连环画 秦龙

动势在视觉上有方向性的力感。图212、213、214这三图由于有很强的动势，取得了平衡。倘若把其空间方向作一位置换则不平衡了。请看具体图例分析。（图215、216、217）

在实际构图中，如果我们只注重均衡关系，却不了解变化的作用，则会使构图呆板、单调。（图218、219、220）

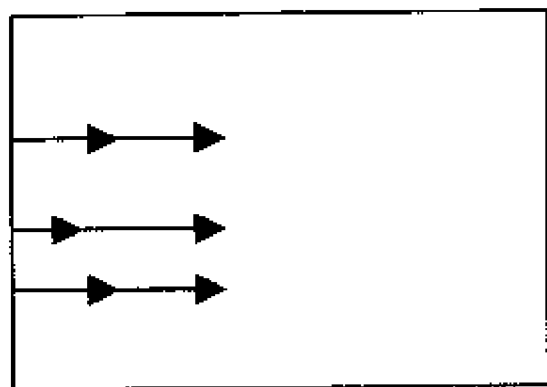
图218-220这些构图虽然均衡却"状如算子"，乏味无趣，让观众产生单调和厌悲感。

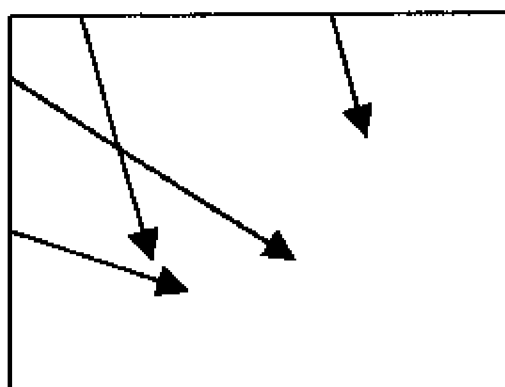
因此，讲"均衡"必须求"变化"，但"多样"还必须"统一"。多样，是指形象的样式、种类的不相同，位置的上下高低、起伏、左右、方向等安排的变化，空间上远、中、近的推移层次，画家最后落实到画面上制作技法上的多样等等。变化，是指同种性质的形象的改变和布局的疏密不同。统一，是总于一、集中、归总。构图中所有因素符合一定的规范和秩序，即相同因素的联系性和协调性，只有这样才能产生美感。

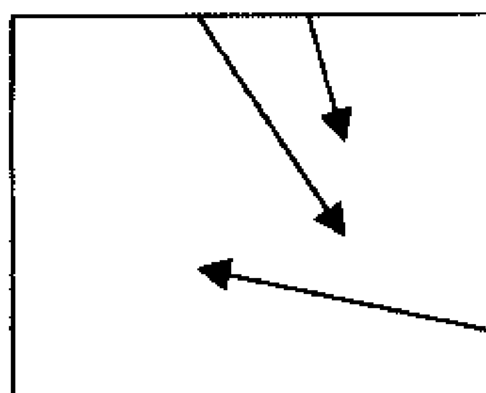
下面我们用几何形体中长方、正方、圆和三角形来分析。这些形状，有各自的性格，完全符合多样性的要求，但若在画面上组合得不好，则会产生各种弊病。（图221-225）

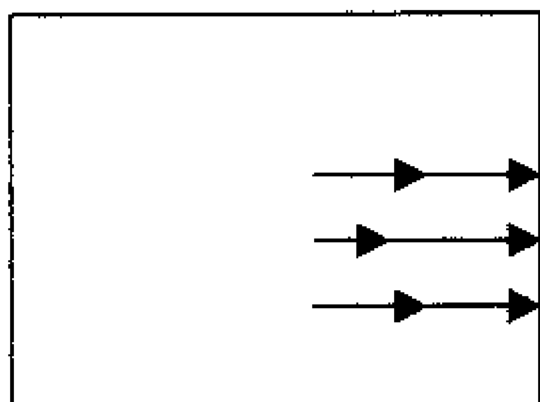
如221图，该图虽为多样，但布局呆板，缺乏空间变化；222图，虽有空间层次，却没有聚散变化；223图，虽有变化，却缺乏整体集中统一性；224图，虽然有疏密变化，但布局偏于右角，构图不均衡。而图225，符合构图中多样统一的审美要求，确实具有疏密、前后的变化，同时，互相间又有联系、又有统一感，从而产生了谐调之美。

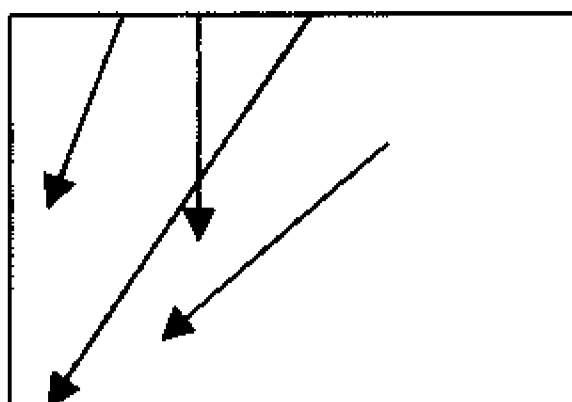
总之，多样必须统一，否则招致混乱；统一必须有多样的变化，否则单调无活力。当然"多样统一"是为了表达主题，是为了表现内容的需要和取得形式结构的美感。如果把煤球放在餐盘之

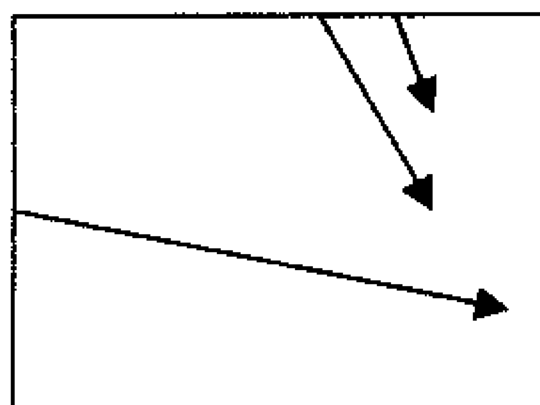

图 212

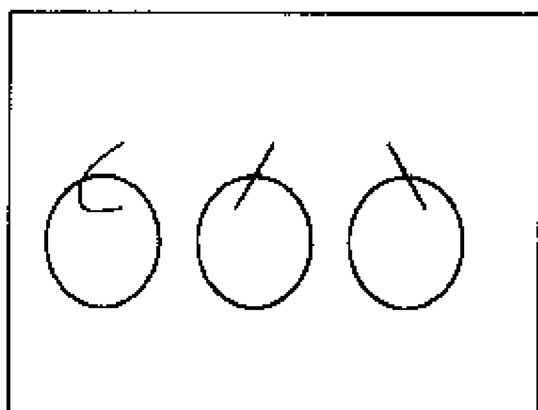

图 213

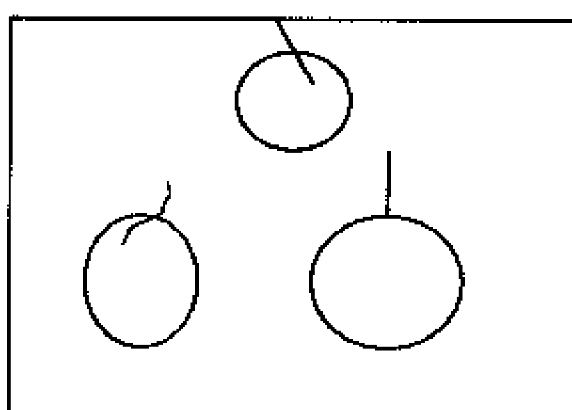

图 214

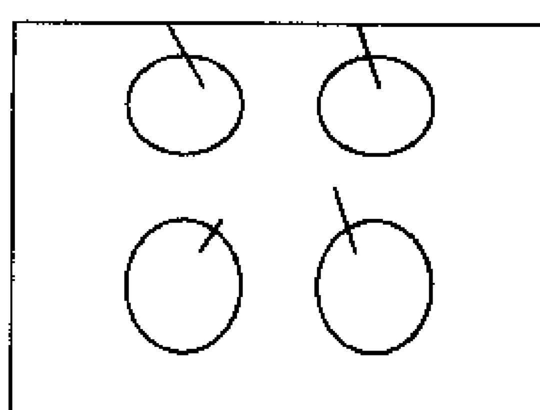

图 215

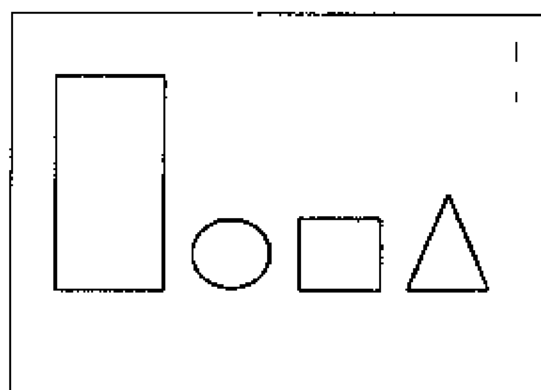

图 216

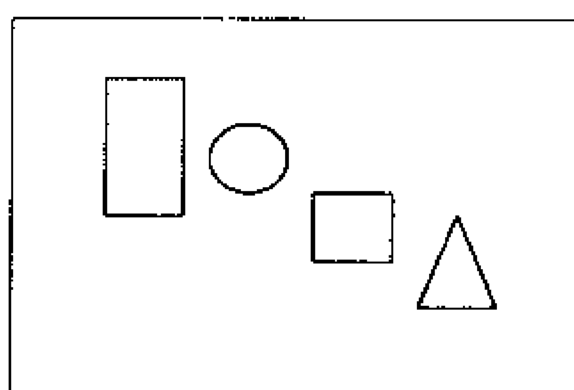

图 217

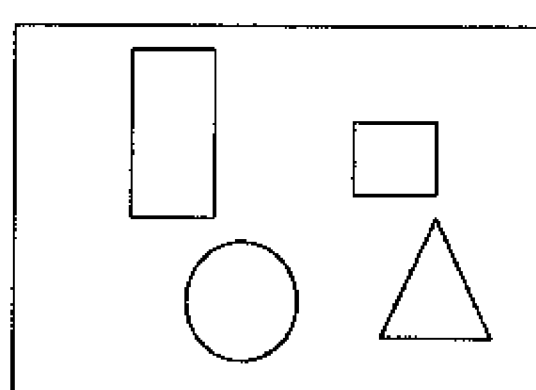

图 218

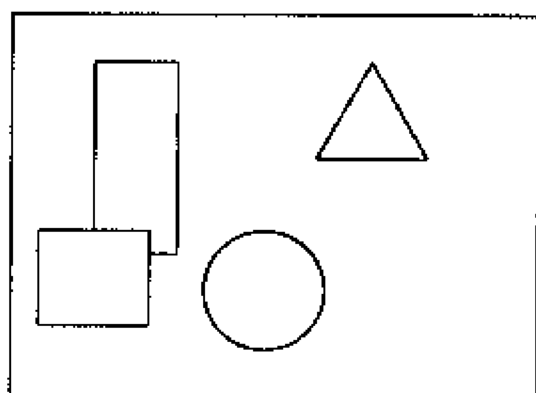

图 219

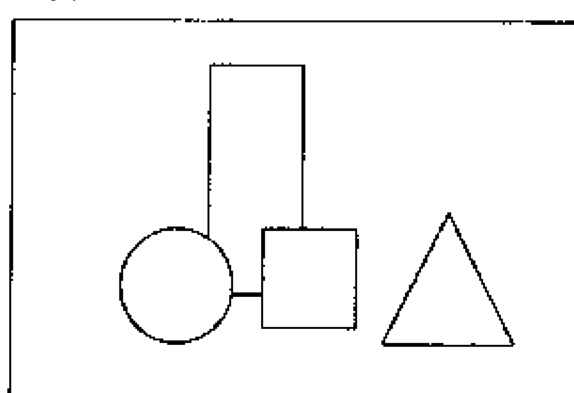

图 220


图 221


图 222


图 223


图 224


图 225

中，在组合关系上不符合生活逻辑、不谐调，更没有美感可言。总之，构图学上的均衡与变化、多样与统一的矛盾处理，应是形象位置的参差错落有致；疏密变化统一于均衡之势；形的各种变化统一于画面分割的结构之中；色彩的丰富、绚烂统一于色彩的调和与调子之中；人物的千姿百态，统一于特定的情境之中，……使之符合一定的规范和秩序。

均衡法有两种：对称均衡和相对均衡。

对称均衡——对称一词源于希腊语：Symmetros，意思是"彼此测量"，即以画面的中线为轴上下或左右分割，物象的布局基本或完全相当。整体的对应部分之间具有互相对称和照应关系，这种模式是万无一失的绝对平衡。比如，北京天安门，完全是对称的，给人以稳重、庄严、沉静的视觉感受。绘画中用对称均衡法，适合表现庄严、宏大、富于装饰的场面，但处理不当容易呆板。蒋跃的《太阳总是新的》两幅作品（图226、227）采用的虽都是左右对称的布局方法，显示出中国西部辽阔、空旷的意境和天人合一的思想内涵，但作者在人物、动物的动态上却有许多小的变化，使画面显得生动。

相对均衡——是不同量、不同吸引力离轴心不同距离所产生的视觉平衡。画面的形态、力量、色彩等各种因素的量比结构虽不同，但却是接近的。这是画家常用的构图方法，因为它灵活、生动、多变。但处理不好也容易失去平衡稳定感，需要我们在形、色、势等方面精心考虑和布置。图228这幅作品中左边的三头牦牛似乎很重，但是色淡，右边的人物色重，取得了左右的相对平衡。



图226《太阳总是新的》之一 蒋跃



图227《太阳总是新的》之二 蒋跃



图228《太阳总是新的》之三 蒋跃

吴昌硕的《高风艳色》（图229）左上角的梅花与右下角的毛竹取得了平衡。

此外，由于眼睛构造的关系，人们的视觉移动总是从左到右，写汉字时也是左撇右捺。因此，左半部通常比右半部重。为了求得构图上的平衡，还应该把所描绘的物象稍微移向右边一点。同样如果把画面上下对等分开，在视觉感受上，似乎上半部比下半部要大。因此，画头像时，往往略升高些。阿拉伯数字"3"与"8"的上半部就要比下半部小，这是为了寻找平衡的缘故。书籍装帧、封面设计和书法篆刻等的构图多运用了这一视觉规律。（图230、231）

第二节　对比呼应　虚实相生

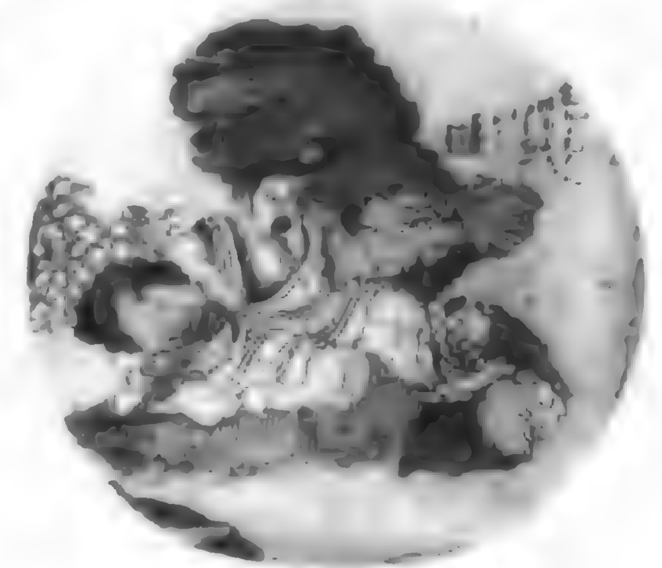
对比，就是把两种特征明显对立的事物组合在一起，形成鲜明的对照，从而更加显示出各自



图[illegible] 高风劲节 吴昌硕



图[illegible] 书籍封面 佚名



图[illegible] 神仙图 任熊

的性格和内涵。对比，在文学修辞中是表现技巧的主要手段。如白居易的“日出江花红胜火，春来江水绿如蓝”，这是色彩对比；王之涣的“白日依山尽，黄河入海流”，这是形状的对比；鲁迅的“于无声处听惊雷”，这是声音的对比；晏殊的“无可奈何花落去，似曾相识燕归来”，这是情感的对比；《红楼梦》的“林黛玉焚稿断痴情，薛宝钗出闺成大礼”，是境遇对比……还有许多成语也常常是以对比的面目出现的，如声东击西、起死回生、悲欢离合、阴差阳错……绘画艺术亦是如此，构图中物象的大与小、长与短、宽与窄、高与低、粗与细、曲与直、方与圆、繁与简、主与次、疏与密、黑与白、冷与暖、阴与阳、向与背、刚与柔、强与弱、虚与实、线与面、涩与润、险与平、纯与驳……如若我们把握得恰到好处，视觉效果会强烈、鲜明。李伯安《日出帕上》（图232）这幅作品，用了黑与白、线与面、大与小等对比手法，使主题特别突出。

换句话说，构图的对比就是利用不同质的物象的对照，不同点、线、面、形、色等的并置对照，对视觉产生刺激，使双方或多方鲜明地展示各自的特色，形成张力，给人醒目、肯定、强烈的感受，并使得形象突出、主次分明、层次清晰。

当然，求对比必须还要讲呼应，这是矛盾的另一面。一幅作品要在对比中加强联系，无论上下、左右、前后都要互相呼应。形象的安置，应像围棋的落子一样，必须左顾右盼。正如清代秦

相永所说："章法位置总要灵气往来，不可窒塞，大约左虚右实，右虚左实，布置一定之法，变化错综。"如果说对比是为了求异，那么呼应就是求同。所谓呼应，即在种种对比关系中，使其动态、气势、神情、意韵等等方面互相关照，如同对唱杨柳，互答油歌，神情兼备，生机盎然。这也是矛盾的对立统 一：对比生变化，生情在呼应。对比不可无秩序，必须按一定的规范，组织于一定的内在联系之中。否则就会杂乱无章。

不同的对比关系，会产生出不同的构图效果和形式美感，而呼应也有各种各样的办法。

下面我们将对比与呼应，作一研究和探讨。

一、对比

"大漠孤烟直，长河落日圆"，这是一幅极富形状对比的画面。笔直的狼烟冉冉上升，平静的水面倒映着圆圆的落日，形成了颇有意趣、意境的点、线、面组合。克里姆特的《处女》（图233）就是一幅以对比求统一的作品。王宏剑《田野一叠》（图234）下半部，繁复的密集人群与上半部疏朗的天空形成了强烈的对比，富有形式感。

1. 形状对比

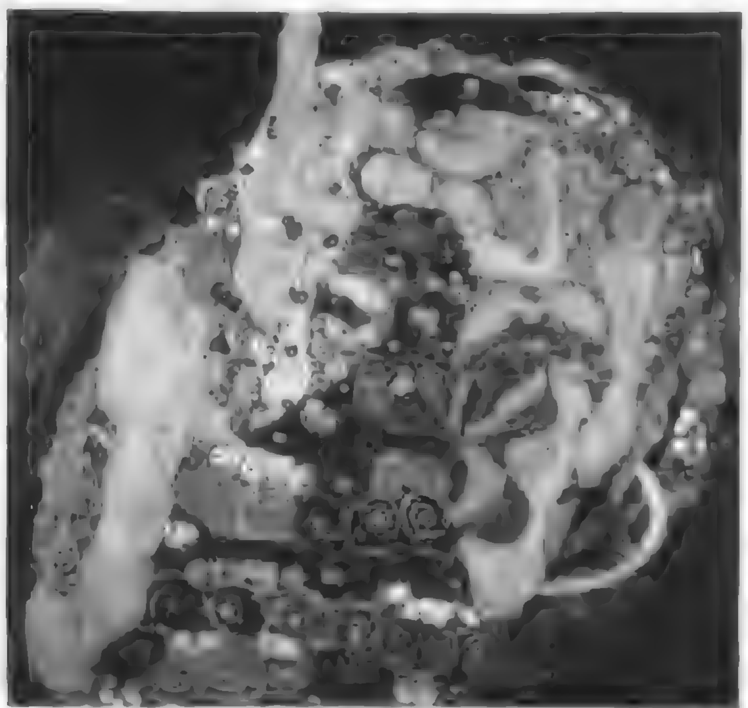
汉代《车马》画像砖（图235），由一组十分动人的弧线组成，形成了奔驰、流动、前行的画面。



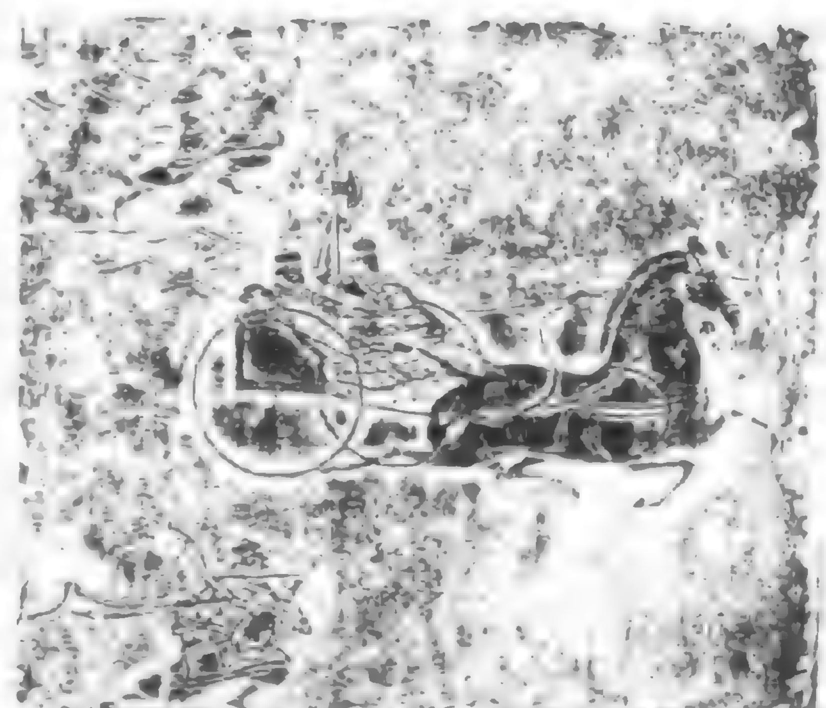
图二三二 [illegible] 李纳安



图二三四 [illegible] 王宏剑



图二三三 处女（奥地利）克里姆特



图二三五 汉代车马（画像砖）

马车上垂直的口斧与座位的水平线，奔马的弧线，车轮的圆圈形成了对比。加强了弧线的优美和奔马的速度。人物衣纹的密线状与马和车身的平面状也形成了对比，使得各自形象分外突出。

图236、237这两幅作品带有很强的装饰味。长方形、圆形和三角形等各种形状的对比，使其醒目、强烈，从而有了较强的艺术感染力。



图236 伯乐相马 王怀庆



图237 [illegible] 张宏图



图238 良种鸡 潘天寿



图239 无名女郎 （俄）克拉姆斯柯依

2. 黑白对比

清初山水画家龚贤在《柴丈画说》中指出："凡树皆黑，此树独白者，故其醒耳。"这就是一种黑白的对比关系。黑与白形成鲜明对照，在绘画构图中普遍使用，使其相互交映，达到互相衬托的作用。当然，这里的黑与白的概念是涵盖了深、浅、明、暗这些范畴。黑白对比有如下的一些手法：

以白衬黑——主体形象往往是黑色或深色，而背景为白色或亮色，使其非常显著地突出在画面中。中国画往往采用这种手法，以白纸作底。如潘天寿的《良种鸡》（图238）。当然，油画也采用这种手法，如克拉姆斯柯依的《无名女郎》（图239）。

以黑衬白——构图中以深色或黑色为背景，衬托出以浅色或白色为物象的画面。这种手法，西洋画常常使用。如蒋跃的水彩画《父亲·母亲》（图240）

黑白交替——构图中黑白对比，运用的最多的是黑与白的交替衬托，从而使画面丰富、复杂，形成节奏和感染力。如萨金特的《博伊特姐妹》（图241），詹建俊的《起家》（图242）。

明暗对比——利用光源位置、光射角度、光的强度和物体本身的固有色的黑白等形成的明暗关系，在构图上进行对比衬托。如《法国士兵枪杀西班牙起义者》（图243），作者将主要形象——起义者处理为画面中最亮的位置，而把法国士兵处理在逆光的最暗部分，两者在明暗关系上形成强烈对照，从而使得主次更加分明。

有的画家喜欢灯光、火光的运用，如点燃的烟头、篝火、车辆的照灯、信号灯等等，使画面增加趣味，活跃明暗气氛。如侯一民的《毛泽东与矿工》（图244），连环画《无产阶级的歌》（图245）中的一幅。



图240 父亲·母亲 蒋跃

图二四一 博伊特姐妹 （美）萨金特





图242 起家 詹建俊



图243 [illegible]



图244 [illegible] 侯一民

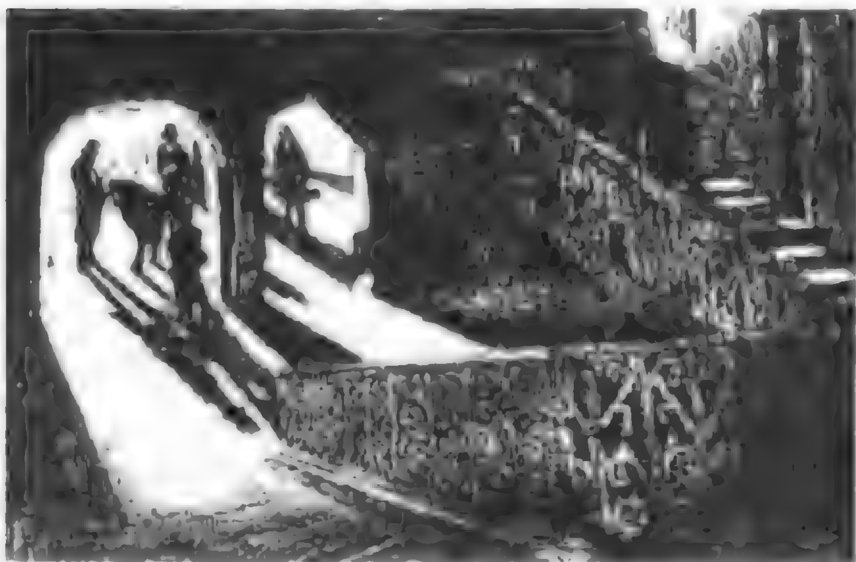


图245 [illegible] 高小华 陈宜宁



图246 阳光·画室 莫也

3. 虚实对比

舞台演出时，我们常常可以看到释放干冰所形成的烟雾效果，使演员的身姿宛如蛟龙，隐隐约约，很有气氛。绘画也是如此，有虚才会有实。清代画家方薰在《山静居画论》中云："所谓画法，即在虚实之间，虚实生发有机，机趣所之，生发不穷。"的确，虚与实的对比是绘画构图中常用的一种手段，结构有虚有实，方能对视觉的刺激有强有弱，才能产生紧张与松弛的心理感受。一般情况下，人们认为"有"为实，"空"为虚；"固体"为实，"气体"为虚；"硬"为实，"软"为虚；"强"为实，"弱"为虚；"清晰"为实，"模糊"为虚……"实"的物象比较醒目、突出，成为视觉注意的兴趣点；"虚"的物象易后退、隐晦。因此，在绘画构图时，往往把主体处理成"实而显"，把客体处理成"虚而晦"；前边实，后边虚；亮处实，暗处虚；上部实，下部虚；结构处实，非结构处虚，……当然，有时也可倒过来使用。参看莫也《阳光·画室》（图246）、任伯年《高岗寿考》（图247）、潘天寿《峭壁苍鹰》（图248）

黄宾虹曰："取难，舍更难"。一幅画中"虚"的东西能产生更大的艺术容量，没有虚就没有实。"取"为实，是着力突出的部分。为了突出"取"，必须舍弃许多东西，即进行弱化处理，使画面产生更大容量。一幅画若处处为实，精雕细刻，会使观众眼花缭乱，抓不住重点。但虚并不等于无，也不是简单草率、平

淡守虚。马增亮的两幅国画小品（图251、252），利用空白和水墨产生“虚”，使画面有了更大的想象余地。

虚与实，在自然界是常见的：空间距离、色彩明暗、光影变幻等都是虚实变化的依据。在绘画中，虚实关系上升为有景、有情、有意、有显露、有含蓄。显露时，景实情虚；含蓄时，景虚情实。虚中见实，实中有虚。虚要凝想，实要写足。虚有据，实有理，虚而不空，实而不死，谓之“虚实相生相变也”。汤小铭的《白求恩》（图249）利用光产生虚实，使头部格外突出。莫也的《庭院深深》（图250）也是利用了光的漫射，产生阴影效果，使画面有了更多的容量和意境。

4. 疏密对比

绘画构图忌平、忌齐、忌均，平而不平，均而不均，齐而不齐、乱而不乱为好。有疏有密就能

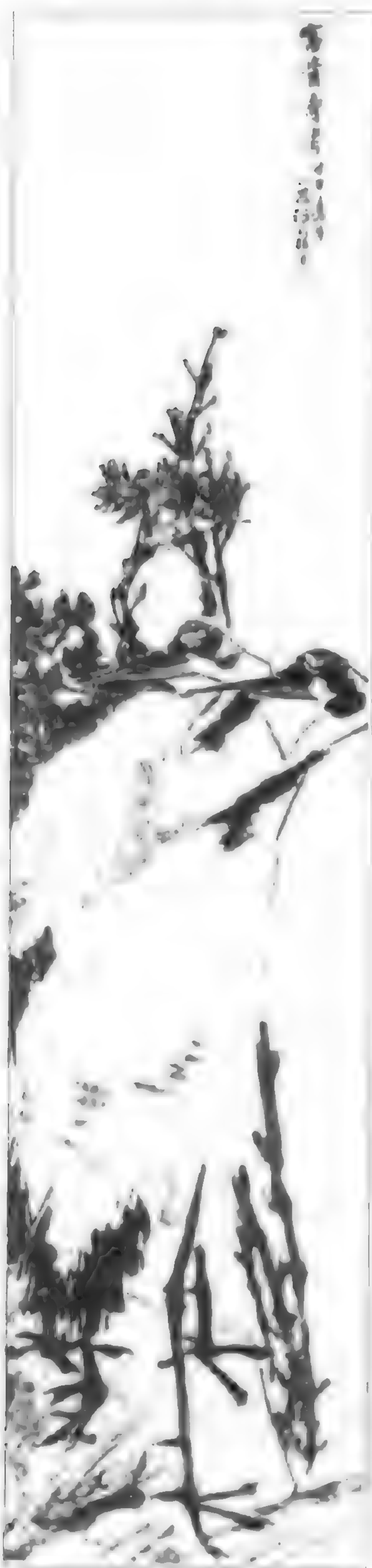


图247 富贵寿考 任伯年



图248 [illegible] 潘天寿



图249 白求恩 汤小铭



图250 庭院深深 莫也

打破平均、死板。因此，中国画构图理论中有"疏可走马，密不透风"一说。密集的刺激与疏朗形成强烈对比，给人以丰富的变化，从而使主体突出。聚与散、繁与简等对比都可以归结为疏密对比。（图253、254）

《女人体》（图254）是日本加山又造的一幅作品，以背景的繁密饰物，衬托出前景女人体的疏朗。当然背景的深色、冷色，也衬托了人体的亮色、暖色。

图255是比亚莱兹的一幅插图作品，右边以密集的线突出了人物的脸部，而左部则用衣服的简衬托头部的繁。



图252 山色 方增先



图253 山石 方增先



图254 女人体 （日本）加山又造



图256 [illegible] 蒋跃



图255 [illegible] 〔英〕比亚莱兹

5. 动静对比

画面的动是主要的，静是相对的。所谓神态、情势都是指形态的动。利用动与静的对比，可使画面产生一张一弛的强烈节奏感。水动山静，树动石静，鸟动花静，人动物静。有动有静，动静相衬，里应外合，画面就活起来了。夜深人静时，细微的响声都听得见。同理，在全局处于动乱的气氛和情绪的场合，某一部分的宁静，也可以在对比中取得突出地位。电影《一个和八个》中有一个场景，描写全村的人都被日本鬼子杀完了，他们几个人也默默肃立致哀，但其中有一位剧烈的咳嗽。动静对比极强烈，给人留下深刻印象。

再如《希奥岛的屠杀》一画，主体人物——茫然静坐的老妇人正是在动乱的环境中取得了衬托。（图256）

潘天寿先生说：“宇宙万物，须臾不可离动，亦须臾不可离静，惟静方能察动，惟动方能显静。诗与画为静态艺术，能寓生机动势于静态之中，即可耐得咀嚼耳。静中有动，动而益静，静之深之，远之，思接古而入于恒久，且为至美也”。《黄河颂》（图257）是陈逸飞早期创作的一幅作品，构图以电影宽银幕的形式，呈水平线组合。但主体人物——八路军战士，像一尊雕塑昂首挺立，斜向的步枪，既加剧了这种巍然不动的肃静感，又有了一定的变化。背景上蜿蜒起伏的长城以及奔腾怒吼的黄河，尤其是悠然自得的大雁振翅飞翔，一静一动，以动衬静，气势雄伟，手法抒情，真可谓具有“酌奇而不失其真，玩华而不坠其实”的效果。

我们再来看一幅怀斯的作品（图258），他画的是极普通的一个场景，但飘起的窗纱与硬边的窗框形成了强烈的动静和软硬对比，使画面给人以遐想。

6. 肌理对比

运用不同的笔触、材料形成画面不同的表面肌理，比如表面的平滑和粗糙，厚与薄……张远帆的版画作品（图259），运用了宣纸、蜡烛等材料进行制作，具有很好的肌理效果，从而产生了较强的视觉感染力。



图256 希奥岛的屠杀 （法）德拉克洛瓦

图260这幅抽象作品也是利用肌理形成视觉冲击力。

7. 线面对比

线与面的对比手法是经常采用的，对比之下能更鲜明地突出各自的视觉感染力。在一般情况之下，线比面更容易往前跑，但如果面的总量有压倒的优势时，则另当别论了。潘天寿的《苍鹰图》（图261）用线画鹰的嘴、眼和爪，用面画鹰的身体，对比之下，神态毕现。舒传熹的《欲翔》（图262）也是如此。鹤的面与背景中芦苇的线经过对比，相得益彰。

总之，对比的手法还有很多，凡形成矛盾的双方均可成为互相对比的依据。如内容的对比，形式的对比等，尤其在形式上大有文章可做，如体积、面积的大小，色彩的浓淡，线条的曲直，方向的逆顺……总的目的是使主体形象的特征得到加强和突


图257 黄河颂 陈逸飞


图258 海风 （美）怀斯

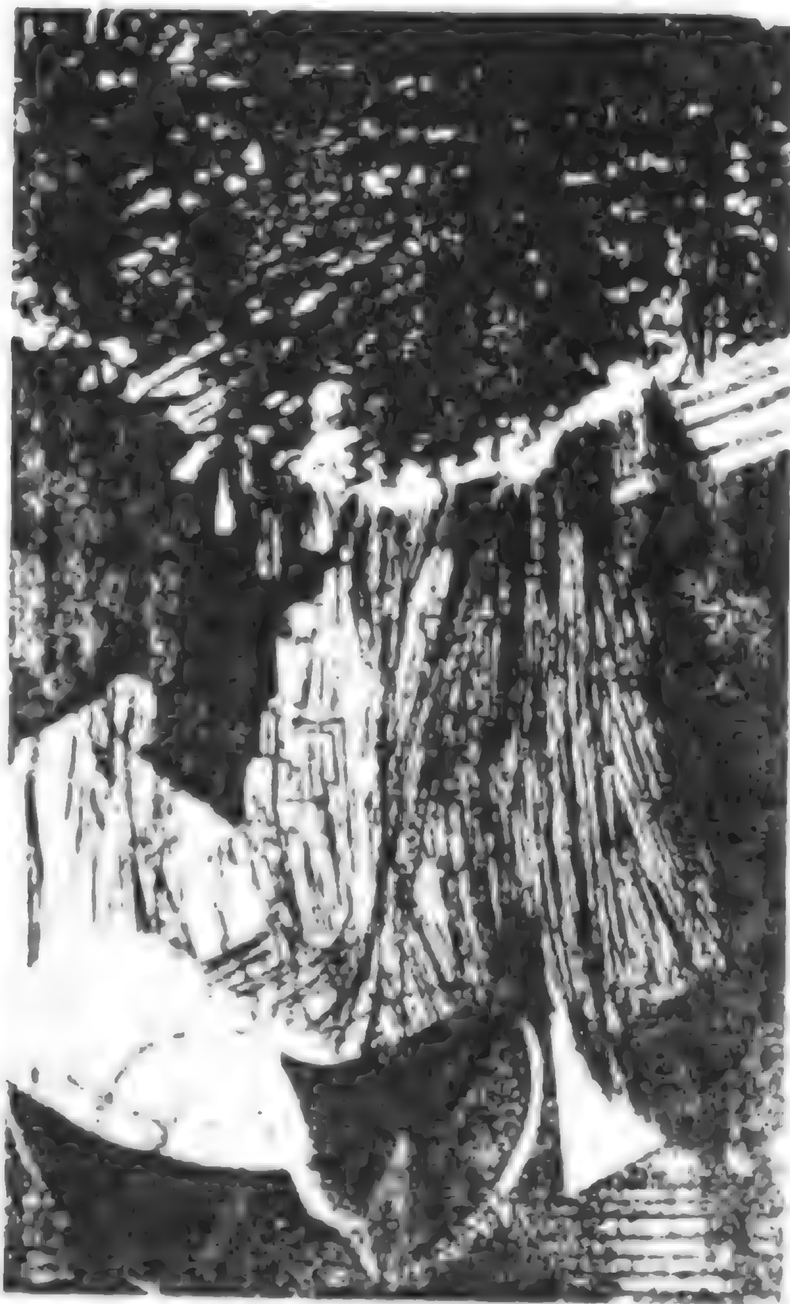

图260 江明理的素描构成作品


图259 组画之二——散曲— 张远帆

出，达到强烈的艺术感染力。清代沈宗骞在《芥舟学画编》中论述布局时这样写道："将欲作结密郁塞，必先之以疏落点缀；将作平远舒徐，必先之以峭拔陡绝；将欲之虚灭，必先之以充实；将欲之幽邃，必先之以显爽。"讲的就是对比手法的运用。

二、呼应

但是，正如前文所述，光有对比，互相孤立，不是一幅好作品。在对比中取得和谐与呼应，才能有整体感。因此，更需画家的调兵遣将，苦心经营。

产生呼应关系的办法有很多，下面几种是常见的。



图261 苍鹰图　潘天寿

1. 内容上的呼应

画面之中各种形象在客观上与表现的题材、内容、环境、情节等相互呼应。列宾的《意外归来》（图263）描绘革命者流放后突然不期而至，家中所有的人都很惊讶，但却都有不一样的动作和表情。母亲匆促地站起，目光与革命者相视，激动的心情难以言表。正在弹琴的妻子，琴声嘎然而止，把头转向了革命者。儿子突然看到父亲，欣喜异常，女儿因当年还很小，记忆已淡漠，她弄不清来者是谁，表情惊恐……画面中革命者虽孤立地站在那里，但相互间的表情、目光等在情节内容上产生了呼应。

莱尔米特《收割的报酬》（图264）利用视线和动态取得呼应。我们首先注意到坐着的持镰刀的男子，再由镰刀的线形将视线引导到女人的背、数钱的男人直至最后到付钱的雇主。

苏联莫尔《你参加志愿军了吗》（图265）画中的人物直接与观众进行感情交流。这种呼应关系有独特的艺术魅力。方增先《传艺》（图266）中三个



图262 [illegible]　舒传熹



图263 意外归来　［俄］列宾

人物的顾盼呼应，非常融洽。

2. 线条的穿插呼应

这种手法在中国画中常用，把散乱的物体和形象用"线"串穿起来，如同一座桥梁，将此物与彼物联结并使其产生呼应。例如潘天寿的《红莲》（图267），一支红荷直冲云天，把上款与右下角的补款相联系，墨荷叶的团块、点点青苔和荷茎的线有机呼应、穿插，使之错落有致，紧密相联。左上角与右下角的两枚红色印章发生呼应，红色花蕾与绽放的红莲互为呼应，这些呼应使观众的



图265 收割的报酬 —法—莱尔米特



图264 你参加志愿军了吗 —苏联—莫尔



图266 传艺 方增先



图267 红莲 潘天寿

视线在画面中来回转，形成一个整体。《兰竹》（图268）竹的下势与兰的上挑形成呼应。

3. 形与形的搭档呼应

在构图中物象的相互搭档呼应，犹如中国书法布局和笔画的间架结构，抢档让步，使形与形之间成为紧密相联的一个整体。如图269“幄”的“屋”左下撇正好在巾的空缺部位，“随”字右耳上角正好处于“有”的控制，我们称之为相让。线与线之间碰到或线与线趋向于碰到，像“随”字的左下“辶”字旁，快碰到耳朵的右面，我们可以看作是争。

西班牙画家米罗是抽象超现实主义代表画家之一，图中（图270）类似像符号般的形象穿插、结合，产生了形与形之间的搭档呼应关系。

4. 色块与色块的呼应

色块在构图中对物象间的联系呼应作用十分重要。一幅作品的黑白灰、色块的大小等穿插，要你中有我，我中有你。蒋跃的作品《她，他》（图271），左边人物下角的黑色块与右边的人物上方的黑块产生呼应，使得既均衡又有变化，使平摊零散的物象联结起来，形成一个整体。潘天寿的《秋趣》（图272），画中的两只小鸡不仅在动态上有呼应，而且两块深色的色块也取得了呼应。



图268　兰竹　潘天寿



图269　书法　郑文公

5. 气势的呼应

气势，就是画面构图中物象运动的走向及动势的力感，这种力感会产生运动的联贯

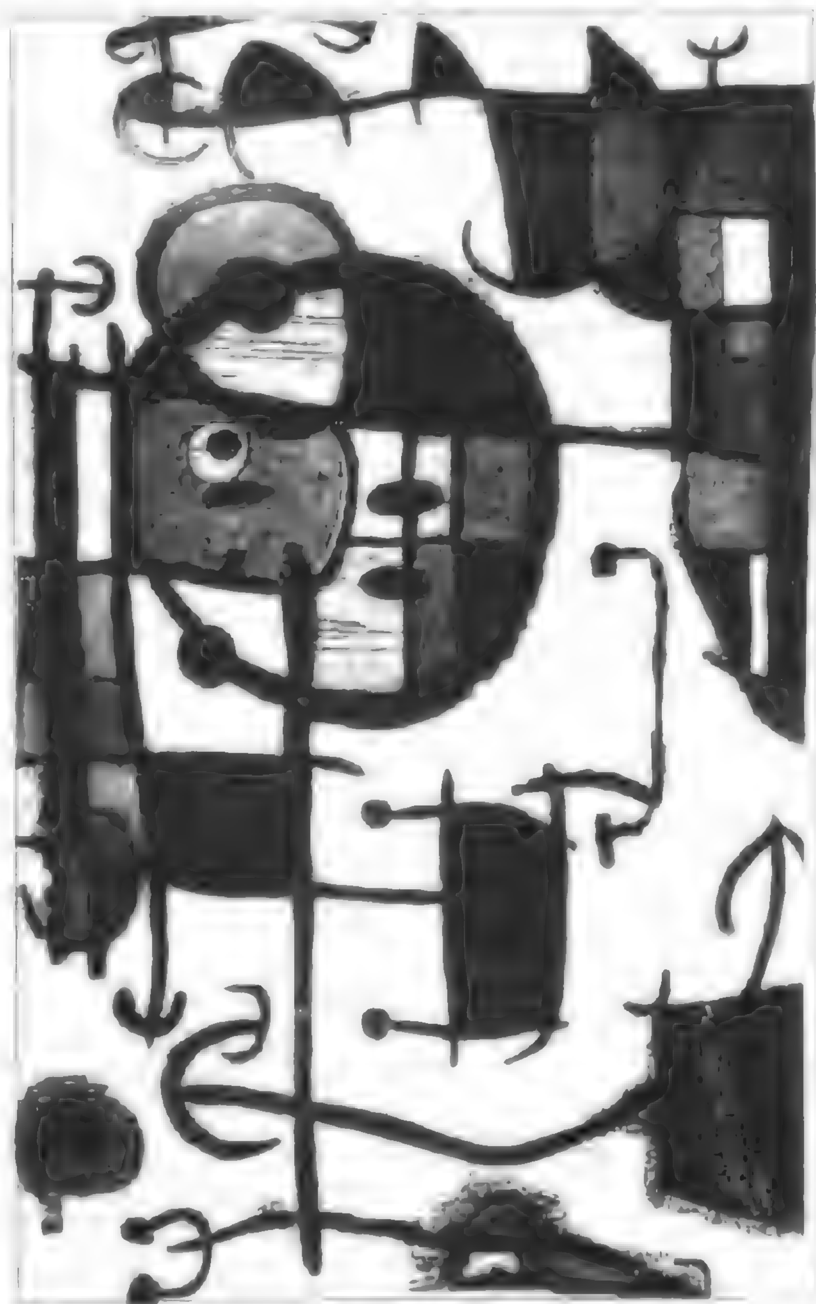


图270　作品　（西班牙）米罗

性，也就是各种形体之间总体的动势，它决定构图的形式，有助于形成画面的呼应联系和构图的均衡美，取得气不外泄，贯运其中，处处通圆，力随势转的呼应关系。潘天寿的《梅月图》（图273）贯穿画幅左右和上下的老梅和题款在气势上取得了呼应。《竹蛙图》（图274）中的毛竹与青蛙在气势上也取得了呼应。



图271　她，画　蒋兆



图273　梅月图　潘天寿



图272　雏趣　潘天寿

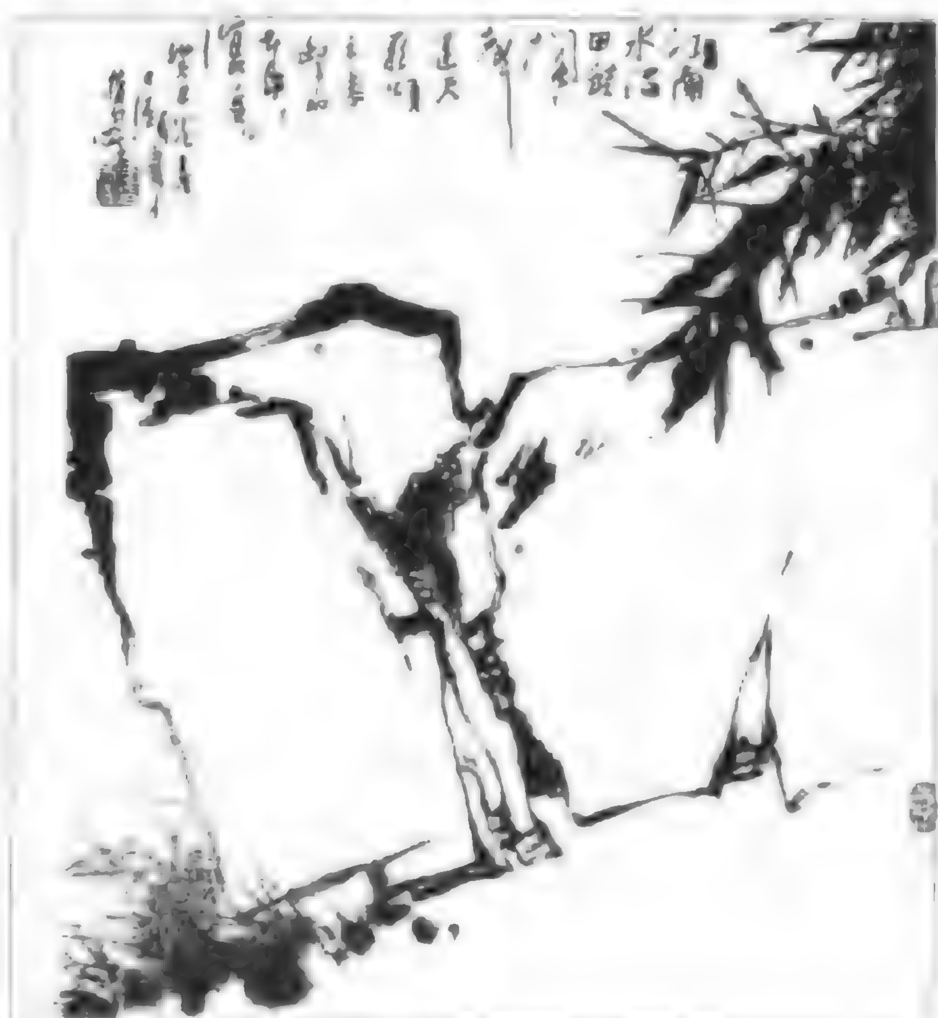


图274　竹蛙图　潘天寿

第三节 节奏韵律 错落有致

节奏，原本是指音乐在音响过程中产生的有规律性的强弱交替变化。绘画中的节奏，则是指构图结构中物象长短、强弱等变化有规律的交替组合，观众的眼睛在追视这些反复出现的形式要素时会产生韵律感。人们情绪上的这种感受是来源于大自然的经验，星空的运转，四季的交替，波涛的汹涌，山峦的起伏，河川的蜿蜒，梯田的层叠，房舍的交错……无不以波状错落，层层渐递的形式而产生运动的节奏感觉。那么，什么是韵律呢？韵律，是情调在节奏中起的作用。拿声音讲，汽车的喇叭，轮船的汽笛，可以形成节奏，但不像行军的号角带有韵律。韵律比节奏更委婉动听，富于情感。绘画中的节奏和韵律往往是交织在一起的。"六法论"中的"气韵生动"就包含有韵律的意思。

一、节奏的构成

节奏是条理与和谐的表现，绘画上的相似形结成一体的组合能形成节奏感。例如，当我们看到图中有一块竖方形时，没有节奏感，但看到两块竖方形时，节奏感开始萌生，看到三块以上时，节奏感便产生了。因为人眼看第一块竖方形时，只是单独的视觉刺激，而看到两块竖方形时，形象有了交替的重复，当看到多块竖方形时，视觉在追视物象时产生了强弱强弱的重复刺激，引起了内心的节奏反射。假如，我们把这些竖方形排列得更加有序，那么这种节奏感会更加强烈。（图275）

从图275中可以看出，构图中形体的大小、长短、疏密、聚散、高低起伏的排列等都能形成节奏感，但这些变化必须有规律的重复，当然并不一定是像图案般完全一致，杂乱的形象不可能产生节奏感。

图276是一幅芭蕾舞的剧照，从人物翩翩的舞姿中我们可以感受到强烈的节奏韵律感。

图277这些作品利用了点、线、面的有机组合，疏密相间，蜿蜒起伏，如同高低不同的音符布满在五线谱上，有节奏地传唱出了宁静而又充满生机的优美乐章，使平静的直线与流动的曲线以及小圆点等几何形协调起来，产生出节奏感。如果我们在色彩的冷暖、色块的黑白深浅甚至在用笔疾徐、顿挫等方面进行交替变化，那么，这种节奏感会更微妙和复杂。

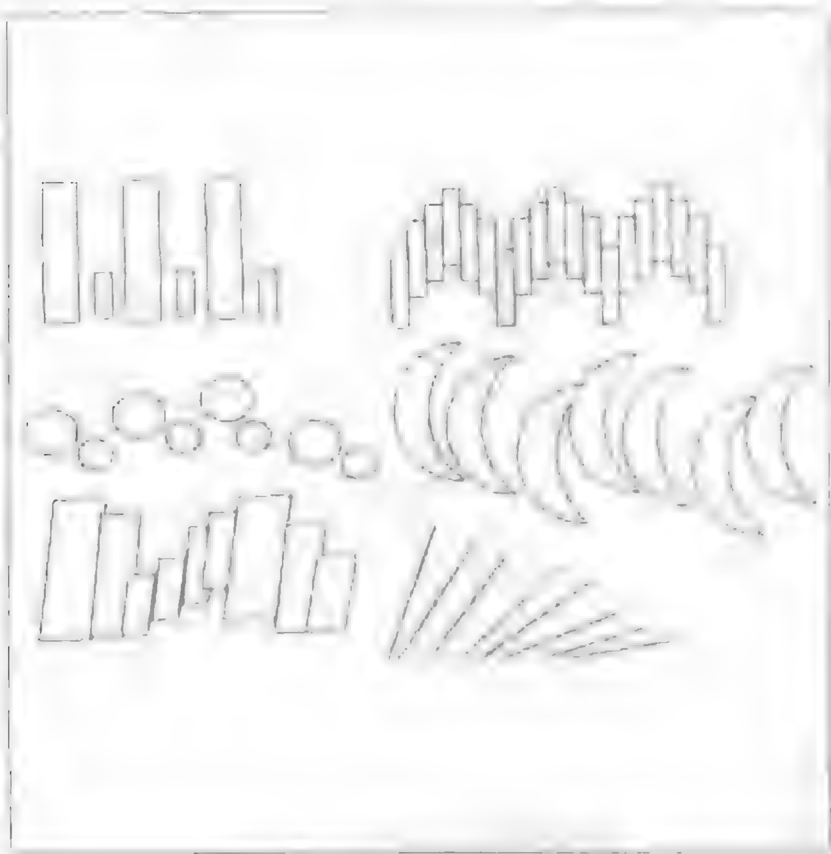


图275



图276 芭蕾舞剧照

二、节奏的作用

我国传统文学中的诗、词、赋、曲，通过字数、句数、对偶、平仄、押韵等格律，创造了优美的节奏韵律感。在古代，诗与歌是联系在一起的，一经吟唱便能荡气回肠，朗朗上口，铿锵有力。如“离离原上草，一岁一枯荣，野火烧不尽，春风吹又生……”随着声音张弛有致的节奏变化，读者的兴味会在起、承、转、合中得到很强的韵律感受。绘画构图中的节奏感起着显现全局气势的轨迹、吸引观众的注意力、视觉上的快感和引导视线的运动等作用。因为人们的视觉习惯会随着物体运动方向追视，而当构图中的形象有秩序地配列构成时，便产生了一种节奏的运动趋势，从而吸引观者的注意力从一个形象转向另一个形象，有很大的活力。蒋跃的《春风又绿》（图278）一画中，四个采桑女在朝雾中款款而行，由前至后互相顾盼呼应，构成了一条优美的波浪式的曲线，从而产生了很强的韵律感和节奏感，形成了构图横向运动的美感。

不同的节奏韵律会产生不同的心理反映。例如我们听一曲高而缓的曲调，心力会随之作一种高而缓的活动；听一首低而急的调子，心力也随之作低而急的活动，并由此产生欢欣鼓舞或抑郁凄恻的心境。《大路歌》和《乌苏里船歌》都有引子，但他们所传递出来的节奏和感情是完全不同的。绘画的节奏感亦是如此。有的画面节奏短促、强烈，使观者感到跳跃、冲击；有的画面节奏悠扬、平和，使观者感到深远、悠长。如宋朝武宗元的《朝元仙仗图》，以悠长的线条，疏密相间地构成优美的节奏和韵律，表现了道教神话中壮观而又飘逸的场面，其节奏给人以悠扬、飘荡、缓缓而行的流动感（图279）；黄永玉在《捕鲸》（图280）一画中，用旋转奔腾的线形，描绘一只小船与海浪、鲸鱼搏斗的壮观场景：漩涡、急流、飞溅的泡沫、鱼枪飞出的绳索等，同样有很强的韵律节奏感。比较上述两幅作品，传达出来的情绪是完全不同的。

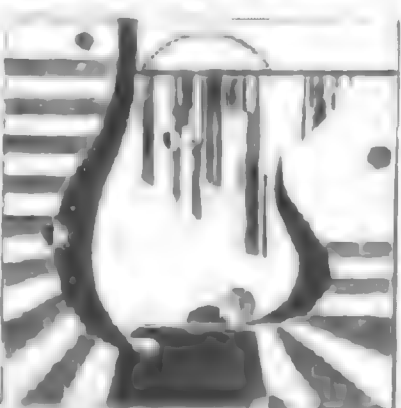
三、节奏的设计

绘画构图中的节奏设计，是以画面题材内容的基本感情为依据，或激荡振奋，或沉着恬静。布置和设计时，首先要从画面的整体出发，安排具有整体价值的主要起伏，在此基础上，然后安排一些次要的起伏，以衬托和丰富主要起伏的节奏感。否则，形不成总体气势，而陷入互相抵消的境地，不能引起节奏感受。因此，当组织点、线、面、黑、白、灰时，须成群结队，起伏抑扬，跌宕有致，松紧相宜。如下面这幅汉代画像砖（图281），弯弓射雁，割禾人们的动态与天上大雁的









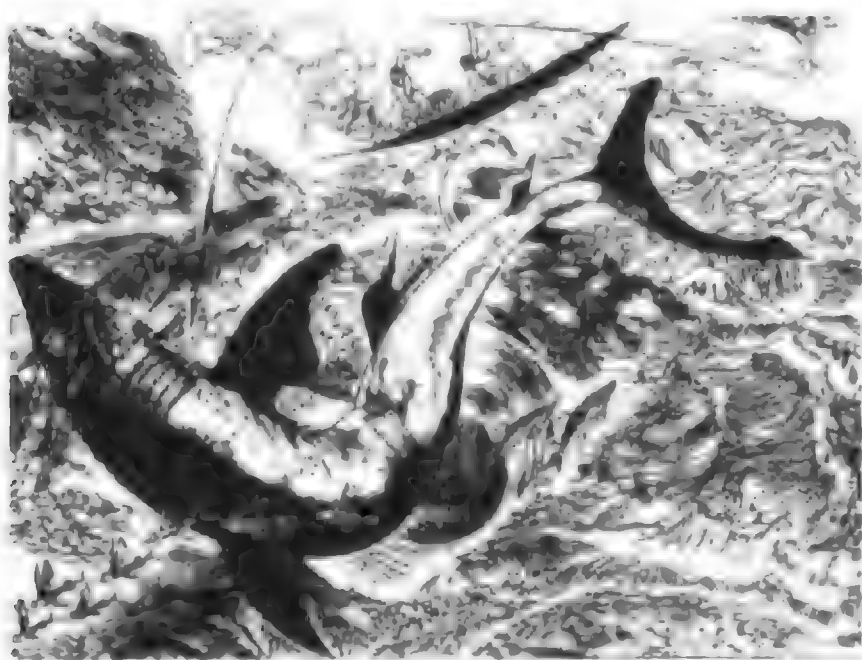
图二七八 春风又绿 蒋跃

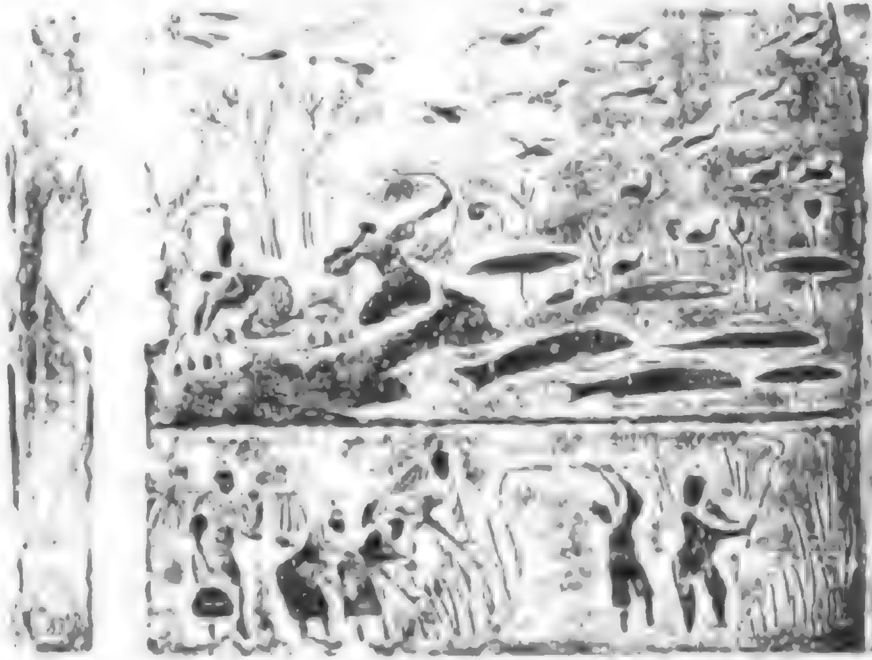


有序组合，使得画面有了节奏感。

重复，也是节奏设计中的一种手法。重复是指在构图中同一形象以类同的方式多次出现。音乐中主旋律反复多次出现，使乐章的主题格外鲜明；文字中的排比句，使文字更有意味和强烈。客观世界中有相似的水果、鸟群、房屋等，它们在组织中具备了一种条理性的美感。尤其现代化的社会，许多建筑物、街道等具有极强的序列感。画家有意识地对这种现象进行归纳和整理，使用这种美感样式，观者将由此获得印象强烈的整齐秩序和有节奏的美的享受，加深主题印象。当然，


图279 朝元仙仗图 武宗元


图280 捕鲨 黄永玉


图281 收获（汉画像砖）

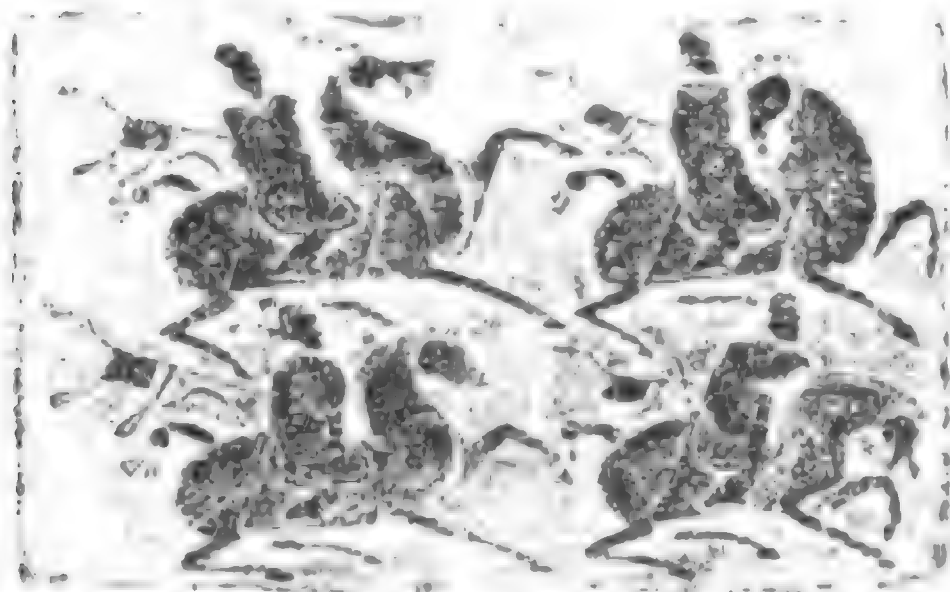

图282 出巡（汉画像砖）


图283 吃草的动物（古希腊瓶画）

使用“重复”这种节奏感，也必须有些小变化的重复，在细节上予以适当变化，使画面丰富耐看。否则，就是一幅图案作品了。画像砖《出巡》（图 282）、古希腊瓶画《吃草的动物》（图 283），奔马的相似和羊群的场景交替反复出现，但在局部却有许多细微的变化，产生出重复的节奏美感。

下面两幅《原子弹爆炸图》（图 284、285）是日本画家丸木位里、赤松俊子的作品。画面上布满原子弹爆炸后已死的人体，横七竖八地堆放在一起，并无休止地重复，以堆如山丘似的构成，反反复复，使读者毛骨悚然，造成极其强烈的印象。

重复的美感力量在于走向极至，控制全局，造成连续兴奋终于难忘的视觉侧激，并成为构成形象的主体。如此，方能达到目的（图 286）。蒋跃的《拳魂》这幅作品（图 287），画中四个拳士的姿态几乎是一样的，上下交叠，造型也是重复的，并有喻意和象征，从而造成了物与人组合后的风姿、活力和韵律感，与作者想要表现的主题相吻合。

渐次，是连续出现的近似形象的变化，表现出同方向的递增或递减的规律性，从而也形成节奏感。比如，公路两边的树和电杆，由于透视的错觉，由近及远渐次变小，终成一点。使用渐次的节奏设计，务必注意一个“递”字，也就是按一定比例逐渐地实行量的增或减，是流畅而有规律的。否则将失去秩序，失去美感。

《碑林》（图 288）是田黎明的代表作之一，画面将抗日战争中的英雄人物有序地组合，造成近大远小的纵深透视，如同层层纪念碑似的，由近而远，揭示了碑“林”的气势和力量感。这样，渐次节奏感升华为有深刻思想价值的组合。

第四节　迂回含蓄　以一概万

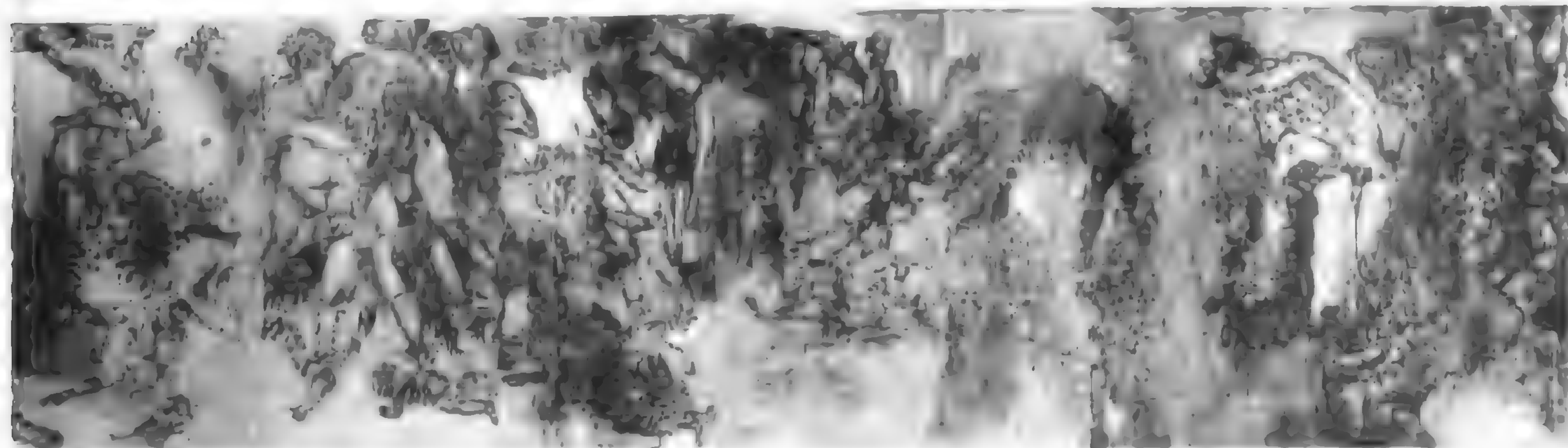
去过黄山的人都会有这样的一种体会，黄山的雾是黄山变美的原因之一，烟云迷蒙，飘忽不定，使山石扑朔迷离，瞬息万变，犹如面遮轻纱的少女，这就是含蓄，让观者有更大的想象空间，对景产生再创造、升发意趣。迂回含蓄，在中国画的构图理论中称之为“藏”。明朝画家唐志契云：“景愈藏，境界愈大，景愈露，境界愈小。”巴尔扎克认为“艺术品就是用最小的面积惊人地集中了最大的思想。”苏轼写过这样的诗句“谁知一点红，解寄无边春”，画家虽然只画了一点红却预

图284　原子弹爆炸图（局部）（日）丸木位里　赤松俊子





[illegible]



[illegible] 赤松俊子



[illegible] 赵蕴超 张明堂



[illegible] 许跃

示着无边的春天。含蓄就是"以少总多，情貌无遗"。

因为绘画艺术不是图解，不能平铺直叙，和盘托出。要含而不露，委婉曲折，达到"言有尽而意无穷，不尽则无尽"。让观众通过亲身感受，借助于想象去思索、领悟，使"有知数变为未知数"，以有限的形象，表达出丰富的内容来。《画筌析览》一书中把这种藏露含蓄关系说得更具体："楼阁宜巧藏半面，桥梁勿全见两头，远帆无尾，而去来必辨，远岸惟存，而面后宜清。"画花的隐显则是"墙头数朵，石隙一枝，虽观之不畅，而思之有余"。

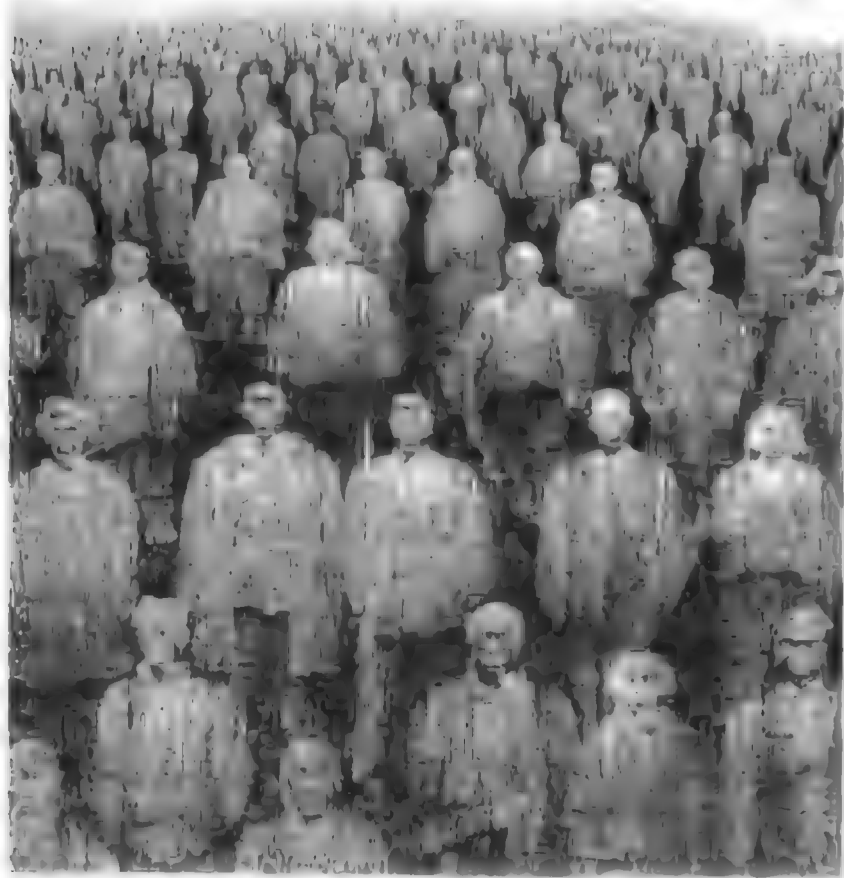


图288 碑林　田黎明

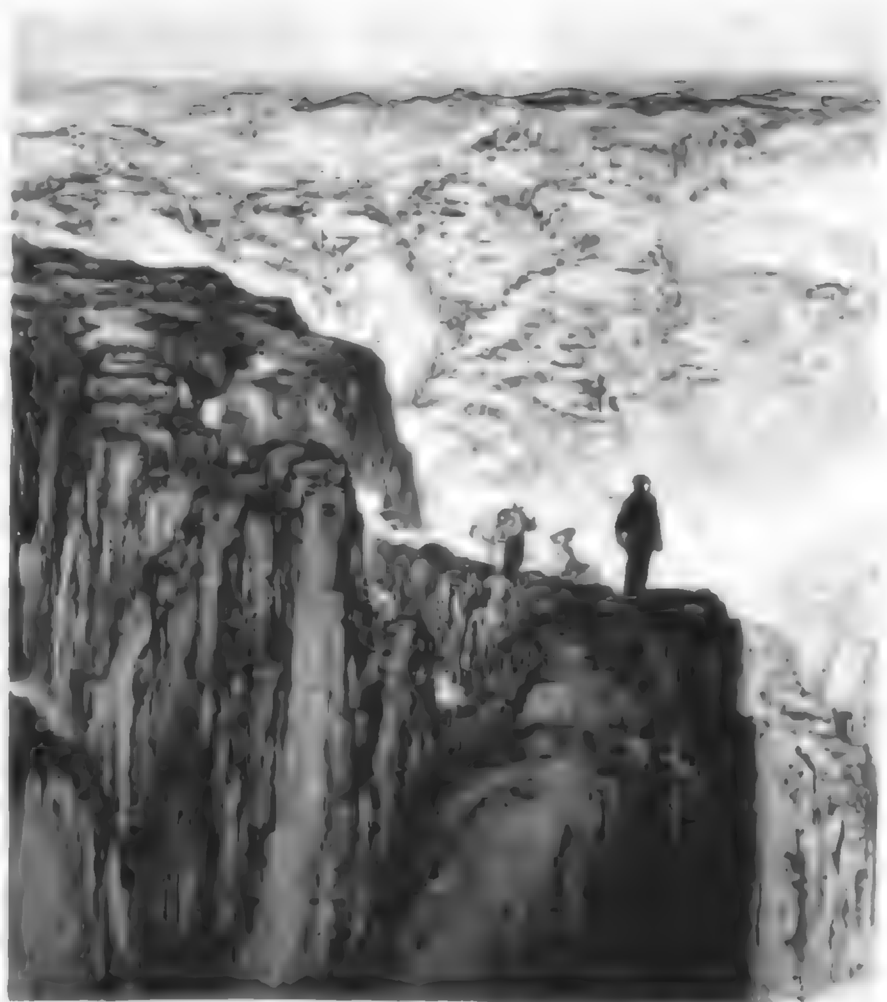


图289 转战陕北　石鲁

只有含蓄，才能赋予作品以深远的意境。如果只求说明问题，直来直去地图解生活，就无法达到弦外之音、象外有旨的广阔天地，只能给小朋友作看图说话用了。"犹抱琵琶半遮面"、"笑不露齿"讲的都是含蓄的意思。

石鲁的作品《转战陕北》（图289）是"含蓄"手法的成功范例。作品在画面结构上扩大了环境的比重，只给人物以极小的位置，然而绝无势单力薄的感觉。黄土高原的沟沟壑壑，反衬出宏大的天地。毛泽东的形象也只是一个背面，远处只显露一位牵马的警卫员和一名担夫而已。但伟人那种成竹在胸的运筹帷幄的神态和轻松的步履使人联想到在看不到的后面有千军万马、雄兵百万。借景致表现战事，就是一种含蓄迂回的表现手法，可达到以小见大的目的。

连环画《月牙儿》中的第12幅（图290），表现的是女主人被诱骗失身的故事，脚本文字这样写道："他待我很好，他的笑唇在我脸上，渐渐地使我忘了自己，也失去了自己。"画面的构图，并不是简单的图解，而是处理成一张残旧的椅子上挂着男人的一件长衫，长衫上一副老式的眼镜，地上歪斜地摆着两双鞋，其中一只男人的皮鞋压在女式布鞋之上。时间、地点、人物甚至性格都一目了然，但却没有一个人物出现，这是何等巧妙的构思！它引人入胜，让读者展开了更广阔的想象空间。

蒋跃的水彩画《寻梦》（图291）也有异曲同工之妙，该画在构思上把历史与现实联系在一起，构图上把大小不同的方形互叠，并遮挡住了画中主人公的部分身体，以虚代实，产生画外音，留给观者以更大空间想象。

中国绘画史上有宫廷出题考画师的记载：如"深山藏古寺"、"野渡无人舟自横"、"竹林桥外锁酒家"、"踏花归去马蹄香"等等，这些都是启发人们在有限的篇幅之内，以含蓄迂回的手法创作出有画外之意、耐人寻味的作品来。含蓄也就是画论中所说的"神龙见首不见尾"、"欲露必善藏，善藏才能善露"。钟涵的《延河岸边》（图292）把领袖与老百姓都处理成了背影，使人遐想。

有这么一个故事：老舍先生出了一个题目给齐白石老人："蛙声十里出山泉"，并要求不能出现青蛙的形象。这是颇有难度的画面，声音、距离、形象都是绘画上的难点。老人整整构思了





[illegible] 李全武 徐而民

[illegible] 蒋跃





[illegible] 钟涵

图29 蛙声十里出山泉 齐白石

个月，画出了这幅命题作品（图29）。画面用立轴式的条幅形式、S形的构图，以体现"十里"的深远，以青蛙产的小蝌蚪在山泉中的畅游，表现出了蛙的鸣叫，的确是一幅在构思上以含蓄取胜的成功之作。这样的画面结构本身已经融合为构思的一部分了。

当然，迂回含蓄，并不是含糊费解，联想也必须基于不可缺少的形象联系，必须植根于构思的合理性，排除误解、误会的情况发生。在绘画构图的处理上，具体说，含蓄的手法主要有以下几种。

一、遮挡含蓄

用掩映藏露的方法，以一概万，通过物象的前后遮挡，半遮半掩，不露全景，但却能让人联想到全貌。舞台上演古装戏的演员常常手上拿一把扇子遮挡脸面，耐人寻味。构图上，这种手法

特别对表现人群、畜群、建筑群、群山等群体形象，可以达到以少胜多的效果。比如我们画战争场面的千军万马时，可利用炮火硝烟的遮掩，以虚带实，让人联想出千军万马。再比如我们要在西湖边写生画亭子，不宜将亭子平铺直叙，将四个角都暴露在外，而应找一些树、石之类的东西至少将一个角掩盖起来。如图294，该画用池塘中的植物遮挡住了水鸟的一部分。

《大花图》（图295）是周昌谷的一幅作品，他画的是一位亭亭玉立的少女，但在前景位置却用一束茂盛的花朵来遮挡，让人物处在第二景的部位，使画面变得微妙含蓄了。

"藏"可以借物，也可以虚化。比如齐白石画虾不画水，水皆生之，使虾更为突出。在中国山水画中可以借树藏山，也可借云藏山，甚至借一群飞鸟来藏山，使山的容量更大，变有限为无限。（图296）

二、隐意含蓄

在构思上，不以正面表现，把作画者的思想感情通过曲折与隐喻提示来表现出深刻的主题思想。《太平广记》中记载，唐人平曾所写的白马诗中有"雪中放出空寻迹，月中牵来只见鞍"。诗人写白马却不写白马本身，只写雪与月光，在马蹄印与马鞍之间留出"空白"，让读者思索品味，这就是隐意含蓄，增加"象外之象"的艺术效果。何多苓的《春风已经苏醒》（图297）是"文革"之后"伤痕文学"的一幅有代表性的作品。春天的田野上草地虽然还没有转绿，但已经闻到春天的信息。隐喻十年浩劫之后新的"春天"即将来临。当然，作者在构图处理上也是极为成功的。牛头的指向使观者的视线落到了小姑娘身上，小狗的安排，既使画面平衡又让其产生了呼应。

《攻占冬宫》（图298）是谢洛夫的一幅历史画：两个平凡的战士激战后在冬宫门前点烟休息、交谈，地面上却洒满了弹壳，间接地反映了战斗的激烈。画面独到的构思和侧面的描写，把正面表现的无数人，减少到两个人，喻意含蓄，给人们以丰富的想象。



图294 水鸟 任伯年



图295 大花图 周昌谷



图296 仿古山水 王翚



图297　东风已经苏醒　　何多苓



图二九八　攻占冬宫　—苏联—　谢洛夫

第五节　整体联系　比例协调

二千多年前希腊哲学家亚里斯多德认为："一个完善的整体之中各部分须紧密结合起来，如果任何一部分被删去或移动位置，就会拆散整体。因为一件东西既然可有可无，就不是整体的真正部分。"以后，很多美学家对于艺术的整体性都有精辟的见解，认为整体是至高无上的，美不在局部而在于整体。一位画家一生追求的都是"整体"两个字。俄罗斯别林斯基指出："作品以其整体拥抱并且渗透了你的全部生命，而它的各部分只有和整体发生联系时，对你才显得生动和难以忘记。"的确，真正的画家都要善于把握整体，把握一切形式要素对整体的依存关系。绘画构图是体现形式美的手段之一，整体结构与诸要素之间，内容和形式之间的完整性，是构图的终点。

一、整体联系

构图如何才能做到完整呢？武松的浓眉是美的，它长在武松的脸上更显出武松的英俊，然而，若把它放在林黛玉的脸上，便会奇丑无比了。红、黄、蓝的各种颜色是美的，但几种艳丽的颜色同时摆放在一起，则未必会美。灰色以至黑色虽不如红、绿色艳丽，然而在一定的条件下，却会显示其高雅、端庄之美。这个"一定的条件"就是谐调、整体。我们甚至可以这样说，懂得整体是一个画家真正成熟的开始。

法国雕塑家罗丹做"巴尔扎克"的雕像，在即将完成时，他请学生们前去观看，其中一个学生不约而同地惊叫："那双手！那双手！太完美了！"罗丹听了并没有高兴，而是被某种奇异的感情所激动，变得仓皇。突然，他抡起了大斧，砍断了雕像那双"举世无双的手"。罗丹对一个学生说："这双手太突出了！它已经有了自己的生命，已不属于这个雕像的整体。一件真正的完美的艺术品，没有任何一部分比整体更重要。"所以，在最后的完成作品中，该雕像是没有双手的。（图299）

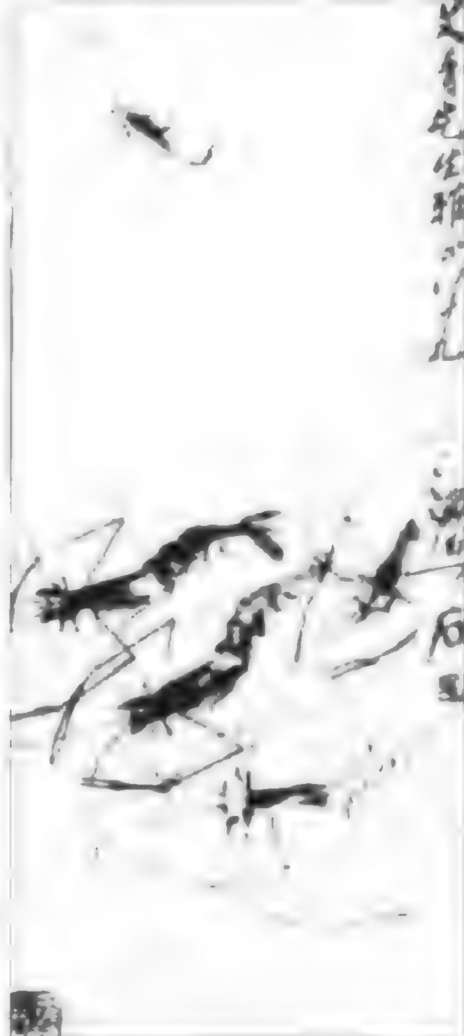
完整的绘画构图亦应如此，要达到如果改动其中一个物象的位置、一块颜色……就会失去整体结构的严谨性，包括形象的主次、比例的和谐、色彩的呼应等完整性。我们来看看近代一位国画大师的作品。（图300、301、302、303）



图[illegible] 巴尔扎克 〔法〕罗丹



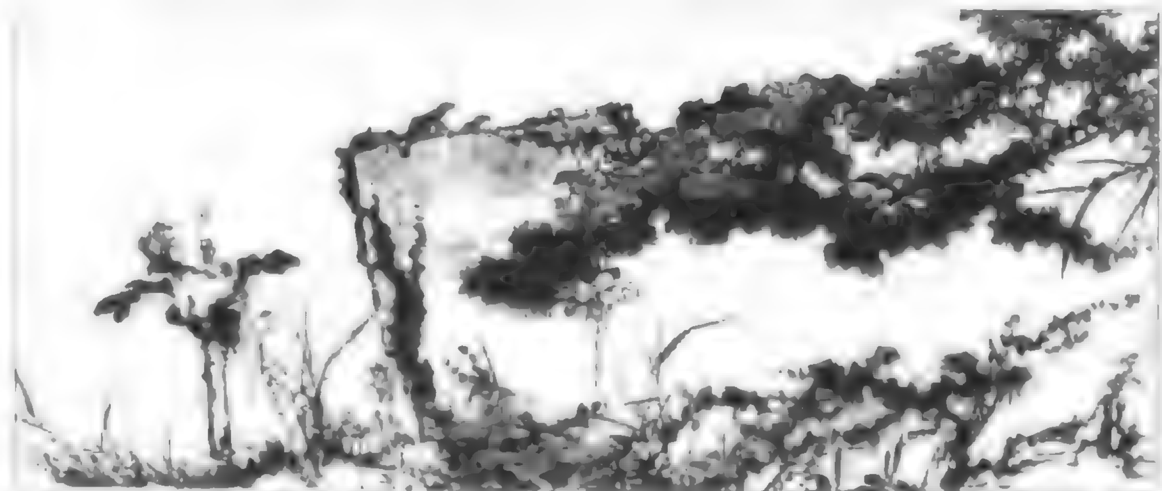
图[illegible] 蟹 齐白石



图[illegible] 虾 齐白石



图300 [illegible] 黄宾虹



图[illegible] [illegible] 潘天寿

从这几幅作品中我们可以体会到，他们都是依据各自完美的个性即整体性进行绘画构图的。黄宾虹的“繁”，齐白石的“简”，潘天寿的“险”，都形成各自构图的个性美。“简”的作品，我们并不感到“少”，“繁”的作品我们也并不感到“多”。速写与一幅创作的完整与否并非按作画时间和“笔墨”的多少计算的。上述大师的作品其间虽差别很大，却形成了各自的完整性。从这个意义上说，绘画构图的完整性在于个性的完整，是把握构思、布局等各种因素，谐调并达到恰到好处的结果。比如，我们画长期素描，最初的一步，哪怕是几根线条，给人的感觉也是整体的。

方增先的《读报》（图304），画面上四个人物的外形非常“整”，犹如一个团块，人物与人物之间的气氛协调，互为关照，整体联系。

协调，是同一整体各个不同的组成部分之间具有共同的因素。人们喜欢把物品归类以获得一种次序，这是基本的协调方式。如儿童画，虽很幼稚，却高度协调。西方人的白皮肤、蓝眼睛、黄头发是协调的，但眼下有的中国人把黑头发染成黄头发却怎么看都不协调，因为黄皮肤与黄头发

之间缺少了对比。地球表面的色彩尽管千变万化，但从卫星上往下看是统一于蓝色的。构图也是如此，形式结构、色彩分布和图像造型等方面都要协调。比如，我们在前面讲到边框和画面内部的形式一定要协调。图 305 扇型中的物象要跟着扇型的结构"走"，否则就不协调。

总之，协调问题主要是形与形之间、色与色之间的内在联系和统一。比如，我们说一幅色彩作品有了调子，就意味着在色彩上取得了协调。也就是说画面上有相同的因素支配和统一着所有的颜色。我们在处理画面结构时，应该是一位"导演"，要明确画面的"特定情景"，控制整个舞台、演员、道具和环境。要使"角色"在脑海中活跃起来，找出最佳场面和人物组合，并将它们协调有序，演好一台戏。当然，获取一幅作品形态上的协调，不仅只体现在画面结构上，它甚至与画框的搭配、装裱也有关系，方式往往是综合的。

二、比例与秩序

比例，是整体和局部、局部与局部，各种"量"之间有秩序的比较。要和谐就必须在量的差异上找出合适的比例来。我们分析构图结构的平衡、对称、和谐、节奏等形式美感，都涉及到比例。比例协调的法则也是构图时整体联系的法则之一。

所谓秩序，就是部分与整体以及各部分彼此之间比例关系的和谐。法国画家米勒认为："一幅画在根本上是很有秩序的，否则它就不成为一个构图，秩序是指每一样东西都被安置在合适的位置上，不论物体如何改动，最重要的就是秩序问题。秩序与协调仍是一回事。"古希腊毕达哥拉斯学派应用自然科学观点去研究音乐，发现音乐在质的方面的差异是由声音在量方面的比例的差异决定的。如果只有一个单纯的声音，在量上前后无变化，就不能产生和谐，要有和谐必须在量的差异上找出适当的比例。他们发现音阶变化的比例是二比一，并得出结论：音乐是对立因素的统一，把杂多导致统一，把不协调导致协调。后来他们应用这个原则去研究建筑、雕塑和绘画，想借此找出物体最美的形式，"黄金分割"的比例由此发现。达·芬奇说："比例不仅在数和度量中，而且也在声、重力、时间、位置和在任何的力之中都可以找到。"巴底农神庙、巴黎圣母院等建筑的整个结构就是按照黄金比建造的。如果违反这一原则，就会造成视觉上的不协调。小小的宝俶塔放在宝俶山上，恰到好处，成为杭州的一个标志。但试想一下，如果把钱塘江边的六和塔放置在此处，那将是怎样的一种情景？

自然界的物体，按其自然形成的大小、长短、高低、宽窄的比例的规定性而存在。以人体为例，如果以头为衡量单位，在全身的各个



图304 读报　方增先

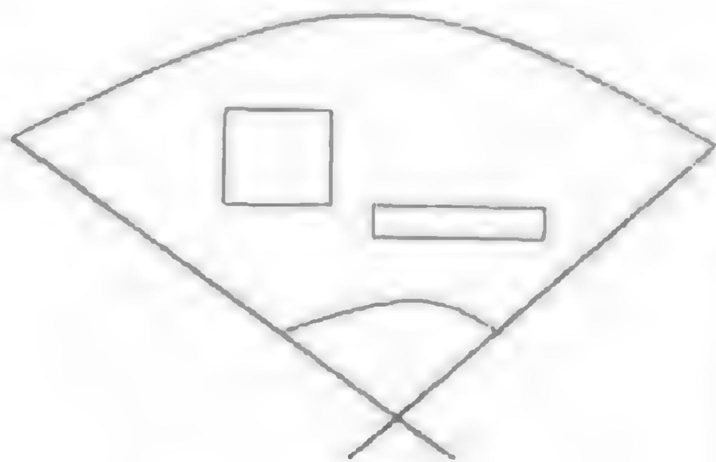


图305 形状与扇面不谐调

部位，都能找到它的整齐倍数。人体各部位之间的构造规律，不论出于偶然，还是某种未知生物内涵的隐秘，毕竟为我们在艺术作品中确定各种美的比例，提供了依据和榜样。整体和局部中，以及局部和局部中，各种数值之间如果有某种美的秩序因素，就是好的比例关系——使整体中的某个基本单位对全局具有统辖作用。（图 306）

称之为黄金律的比值，被广泛应用在建筑、美术、印刷等领域。黄金律在绘画构图中的作用有：1. 制定合适的画幅比例；2. 安排地平线的位置；3. 确立画面趣味中心的位置。

拉斐尔《雅典学院》（图 307）一画就是以黄金律为依据进行画面比例分割的。

米勒的《晚钟》（图 308），男女两位农夫以及远处的地平线都处在黄金分割线上。



图306 人体比例 （意）达·芬奇



图307 雅典学院 （意）拉斐尔

三、比例与画面空间

一幅作品的主体形象与环境空间的比例，直接关系到画面内容、主题思想、情绪或某种意趣的表达。图309这幅作品中读信的女人置身在较大空间的房屋中，给人以遐想。而图310中人物安排在近景，在远处高大建筑物的对比下，显得有些急促和压抑。这些都是画家创造意境的有意安排。



图308 晚钟 （法）米勒

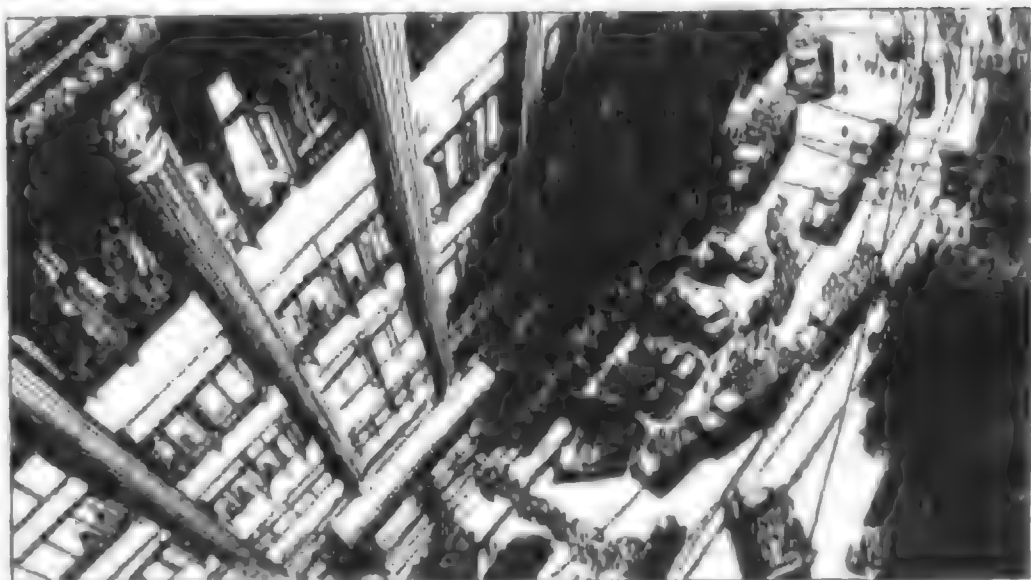
四、物象之间的比例

构图中画家运用物象与物象间比例参考系，以显示相互间大小、高低的特征。比如当我们画一组高大的建筑物，再添加几个人物或汽车等在人们心目中有固定大小概念的物体，以显示出其高度。因为人物的高度在我们心中有着一个恒定的概念，建筑物与人物之间的比例，就是判断建筑物高度的依据。图311这幅画中作者用俯视的透视和街道上的车辆、行人来体现建筑物的高度。

中国画中有这样的口诀："画山欲显高，云烟索其腰。"这就是利用参考系的心理反映来表达物象的大小关系，这就是我们能在小画面中表现大世界的依据。图312中运用比例的法则，可以在



图310 窗前读信的少女（荷兰）维米尔



图三一二 [illegible] 蒋跃



图三一三 [illegible] 黄宾虹



图31[illegible] [illegible] 佚名



图31[illegible] 天安门前 孙滋溪

画幅中各山脉分组时，使相互间量的差异找到可资推敲的尺寸。当然，画家有时为达到某一种艺术效果，对人们习惯的比例尺度的改变和突破，也就会产生不同凡响的视觉效应。（图313）

此外，还有一种方法，就是以求物象的外形、外轮廓"整"的处理来达到画面的整体感：在物象的外形上求概括，形体内部求丰富变化。比如中国书法往往笔画变化多的字，外形都很整，如同脸盆中装满泥鳅，里面纵横交错，扑腾翻滚，而却被圆形的大盆所控制（图314、315）。一幅画

的外轮廓要有曲直对比、方圆结合、整碎相补、虚实相生、开合变化等，其直观表象是犬牙交错、参差不齐、变化多端、回环曲折、大小相间。（图316，317）



图314 风 书法 怀素



图315 俘虏 （德）珂勒惠支

小结：各种形式美的要素能够引起观者不同的心理反映，诸如喜悦、欢乐、悲哀、愤怒、恐怖等。画家应该根据主题的理念和情感决定画面中具体的美感样式。

形式美的各种要素，可帮助我们在构图的领域中获得优美的形与色的组合。优秀的构图，总能从中见到这种或那种美的样式。否则，就不能产生视觉美感。凡能流芳百世的绘画珍品，无论是以朴实平易或标新立异的面貌出现，都会自觉或不自觉地运用这些形式美的要素。



图316 母与子 （德）珂勒惠支

构图形式美的要素，是画家进行艺术实践的根据和出发点。它不仅在绘画过程中起着指导内部结构的组织等作用，而且帮助画家在规划、设计、锤炼、深化等方面奠定总体基础。每种美感的样式，自身都包含着或多或少的对立成分，但应明确和肯定主要的倾向，达到统一、完整、和谐。事实上，每一次具体构图的实践和尝试，都要综合使用各种形式美的要素。

因此，它既是画家创作时构图的重要基础，在绘画过程中打开僵局的钥匙，也是作品完成后欣赏和批评的依据。尽管艺术的外在形式、面目和风格多种多样，五花八门，但形式美的法则是不会改变的，它是鉴别真伪良莠的一把尺子。绘画形式美的要素，需有识之士不断挖掘，让其更加丰富多彩。



图317 达娜厄 （奥地利）克里姆特

第六章 构图技法

前面几个章节，我们研究的是如何学习用视觉的语言说话。构图艺术，既是形象思维，也是逻辑思维。从形象活动的概念来说是感性的，是感情的传递；如果从画家的“经营”角度来说，则是理性的，需要冷静的逻辑思考。正如丹纳在《艺术哲学》序言中所说：“在人类创造的事业中，艺术品好像是偶然的产物；我们很容易认为艺术品的产生是由于兴之所至，既无规则，亦无理由，全是碰巧，不可预料的，随意的；的确，艺术家创作的时候只凭个人的幻想，群众赞许的时候也只凭他个人的兴趣；艺术家的创造和群众的同情都是自发的、自由的，表面上和一阵风一样变化莫测。虽然如此，艺术品创作与欣赏也像风一样有许多确切的条件和固定的规律；揭露这些条件和规律应当是有益的。”

我们曾经讨论过构图是由画面形成的骨架、形象落实在画幅中的位置、画面展示方式所界定的画幅边框这三个基本要素决定的。这也是我们构图时经营、组织的出发点。不管何种方法和手段，目的都是充分发挥骨架、位置和边框的作用，并达到实现构思意图、建设空间、体现美感、完成构图使命的目的。

第一节 建构骨架

当我们构思成熟后，剩下的问题便是构图了。面对一张白纸运筹帷幄的时候，首先就应当考虑：如何使主体形象的位置适应人的视觉美感，取得醒目的地位；如何使空间面积的分配比例和谐；如何使要表现的形象气韵生动；如何取得骨架的基本形……从而符合视觉形态的美感要求。

物象的基本线形，我们称之为骨架（图318）。骨架，是支撑物体的支架，是画面结构的屋柱房梁。中国画中对气势的描绘，

经常是通过物象的骨架运动来体现的，“气脉骨线”，指的是物象运动的趋向、轨迹线或是物体的脊椎骨架，如山脊、树的枝干等，经过画家有意识的提炼升华之后，成为整个画面之中的建构。我们在前面曾经讨论过构图中的形式线的问题，其实“骨架”往往决定了画面大的气势，从这个意义上来说，形式线和骨架线是一致的。

潘天寿的《蛙石图》（图319），巨石占据画面的大部，但是画家将石头处理成一个整体外形，取“石”外形之势，表现节奏韵律，并以线的走向，构建出整幅画的骨架。同时辅以大小不同的苔点墨块，组成了轻快的小调，使静态的画面孕含着“气”的脉动和强有力的结构感。

建构构图的骨架样式可根据自己的构思，把预想在画面中将要出现的实体形象排列或组合成具有某种势态的大的走向。无论多么复杂和丰富的画面也可以用几根骨架线归纳出来，形成总体的趋向。如同一部数十万字的长篇小说，也可以用几句话概括出来一样。构图开始时，不妨先暂时舍弃物象的具体形，取其抽象的轮廓形态的基本线形，用长线对画面作大的布置，然后慢慢推敲、调整，直至符合作画者的意图。（图320）





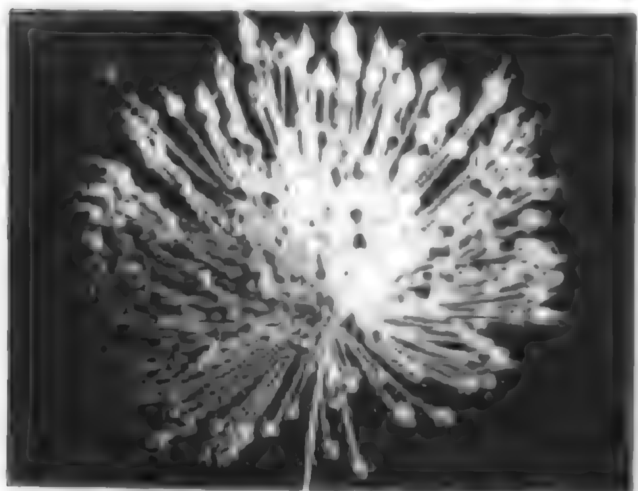


图318 自然界中的“骨架”现象



图319 蛙石图 潘天寿



图320 画面结构示意图



图321 春[illegible] 蒋[illegible]

潘天寿的《初晴》（图321），巨松横斜画面两端，郁郁葱葱，粗壮有力，抵托大空。一条涓涓细流，从树后斜着流过，两条骨架线形呈交叉状，使画面产生结构上的扩张感，让人感到开阔雄大、生机盎然。

任何一个骨架样式，无论怎样平易近人或者新奇乖张，都是由若干条基本线搭配组合而成。这些基本线条，就是形成构图特性的元素。只有了解每种骨架样式的特性，才能有效地发挥其艺术功效。概括地说，观众产生的视觉心理有两种效果：第一种是动态的。动态的产生，来自于骨架呈现出

来的"势"，"势"是各方向中最强、最能聚集的力。如程十发的《争上游》（图322），金鱼向同方向的疾游形成了一股"势"。第二种是静态的。静态表现出来的力，一般呈上、下方向；表现在左右两侧的力，往往是均衡的。力与力的相互抵消，产生出平衡状态，如珂勒惠支的《纪念李卜克内西》（图323）。



图321　松涛　潘天寿



图322　争上游　程十发



图323　纪念李卜克内西　（德）珂勒惠支

这两种势态的选择，应根据创作的内容、意图而定，复杂的画面亦常常有交织使用的情况，但应以一方面为主，另一方面为辅，形成较明确的总体特征。在"形式语言"的章节中我们曾经讨论过各种线条的形式感，构图中建构的骨架线条愈单纯，形状愈简单，显示出来的特性就愈强烈、清楚。反之，则走向暧昧、含糊。因此，在构图时，我们要把骨架当作是画面形式感的主导，确立其优势地位，并以另一类型的线或图形在各自的位置上加强陪衬或作对比。（图324）

王文彬的《夯歌》（图325），在劳动号子声里，打夯的姑娘围成一圈，每个人都大幅度的后仰，使全画形成倒三角形的放射状的骨架构成，远处地面向右下方倾斜，有了力的交错，是主骨架线的陪衬线，产生了很强的动感和节奏感，与表现姑娘们的青春活力和建设祖国的豪迈心情完全吻合。

绘画实践中，有一种建构骨架的方法，非常简单和实用（图326），这是从"黄金律"的研究成果而来的，画面"井"字形的骨架，就是以"黄金比"来划分的。图327是任伯年的一幅作品，

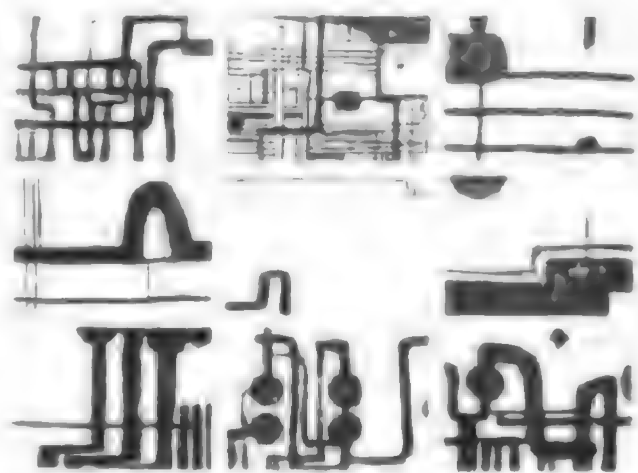


图 324

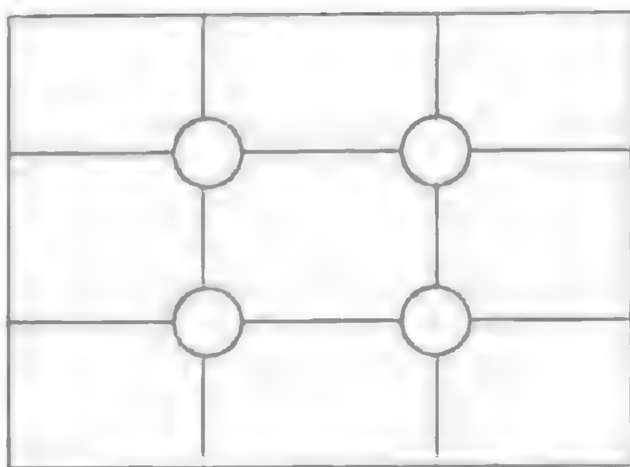


图 326

画中的鸟正好处在"井"字形的分割线上。

图 326 中的四个交叉点，都是骨架的重心支撑点，也往往是视觉集中的最佳位置。因此，我们在布置、设计一张画面的骨架线时，一般都在"井"字形的架上运行。骨架，如果以面积或块状出现，则它的重心，原则上都要在井字架上挂上一边，或左、或右、或上、或下，避免最中间或过于偏移的弊病。这样，就可以使画面所画出物象的"正面积"（实体）与"负面积"（背景）的关系较为协调，也能恰当地使画面形象与边框的上下左右呈现一个既宽松又不散乱、既紧凑又不拥挤的状况，从而符合人的视觉习惯和要求。（图 328）



图 328　王文彬

中国民间画诀中有"画分三节"的说法："一幅画里分三截，中下上来求生意，生意虽无一定格，其中却有个成理。"民间画师作画时常把一幅纸虚折为三叠，谓之"天地人三才"，从而分出主次人物位置、花月庭院、灯儿工室等布局。其实，这也是符合"黄金比"的。（图 329）

当然，这个模式并不是包治百病的灵丹妙药。在构架骨线时，具体情况要作具体分析，具体处理。图 330、331 这两幅图是对上述原理的运用。

此外，在中国画的构图中有一种"三线"构架法，在复杂的画面上找出三条大线：主线、辅线、破线。主线即画面中的主要气势走向，辅线乃一股辅助主线的势力走向，破线是和主线相违拗的一股势力；这样三者顺逆变化而又自然，纷乱繁杂的画面便井然有序，有纲可抓了。（图 332）



图 325　八哥图　任伯年

在实际运用中，画面骨架的结构错综复杂，主线中派生出破线和辅线，辅线中又有破线，破线中生有辅线。（图333）

吴昌硕的《红梅》（图334），该图有很大的一股势力向下，但最后力挽狂澜，由更大势力向上

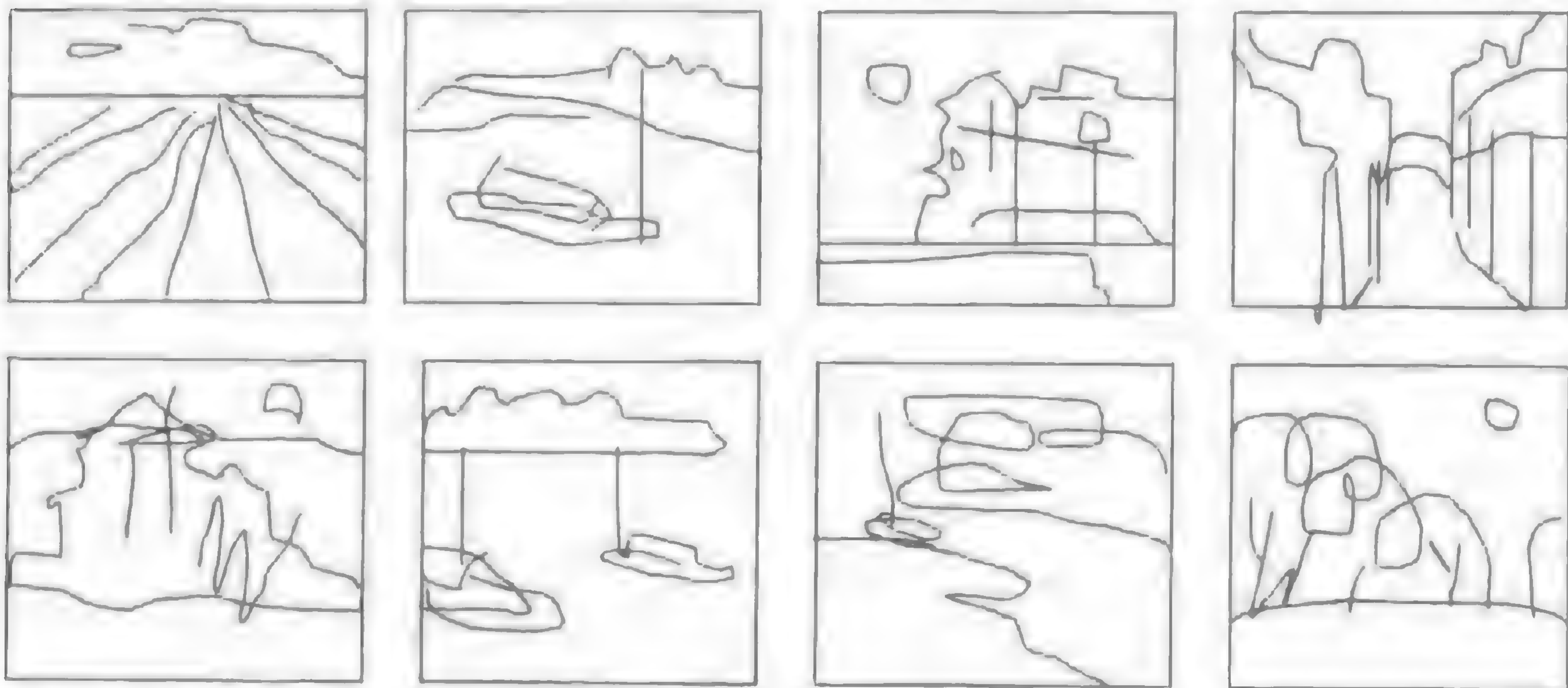


图328　各种骨架运用举例

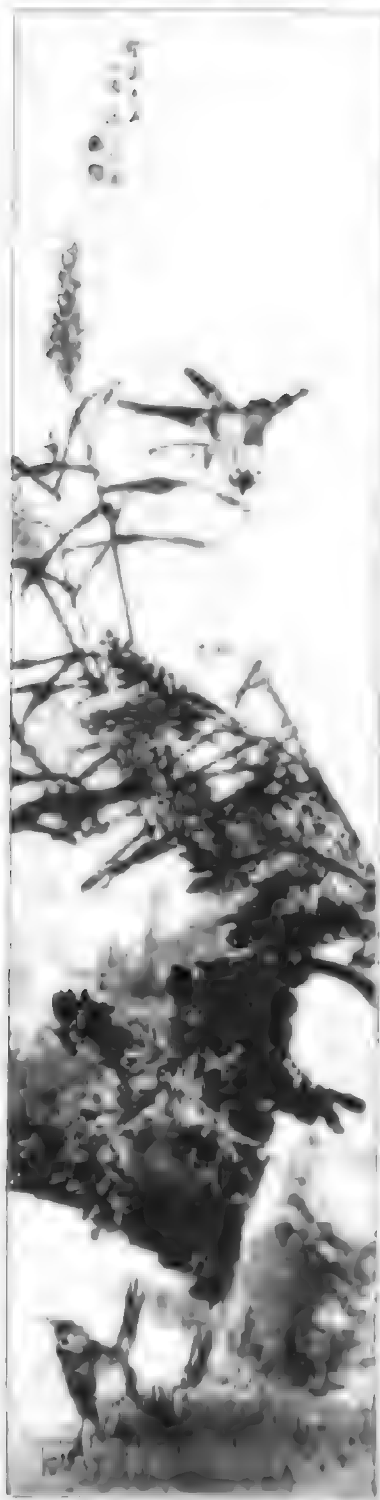


图330　[illegible]　任伯年



图331　[illegible]　任伯年

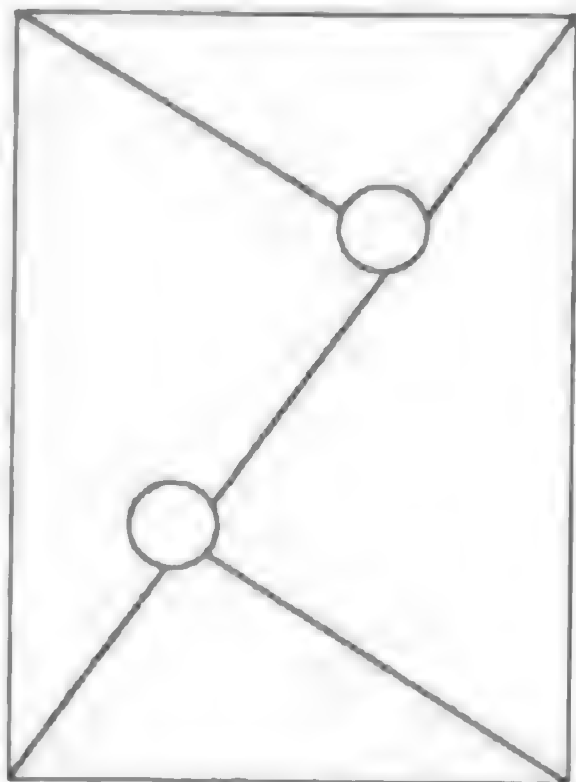


图332　[illegible]

逆转，这种强背拗强统一的画面，显得气势雄健，大气磅礴。

潘公凯的《春酣》（图335），方构图中石和兰形成一个主体横向线，上方有一兰花与之呼应，向上挑起的一根兰叶，使得破线非常有力。

为了使线路组织得更为得当，符合构图规律，整理画面时要注意“引”——画中的枝条或其他形体，因方向的关系需要加长和改变方向时用之；“伸”——把不够疏气的形象让其伸长到适当的长

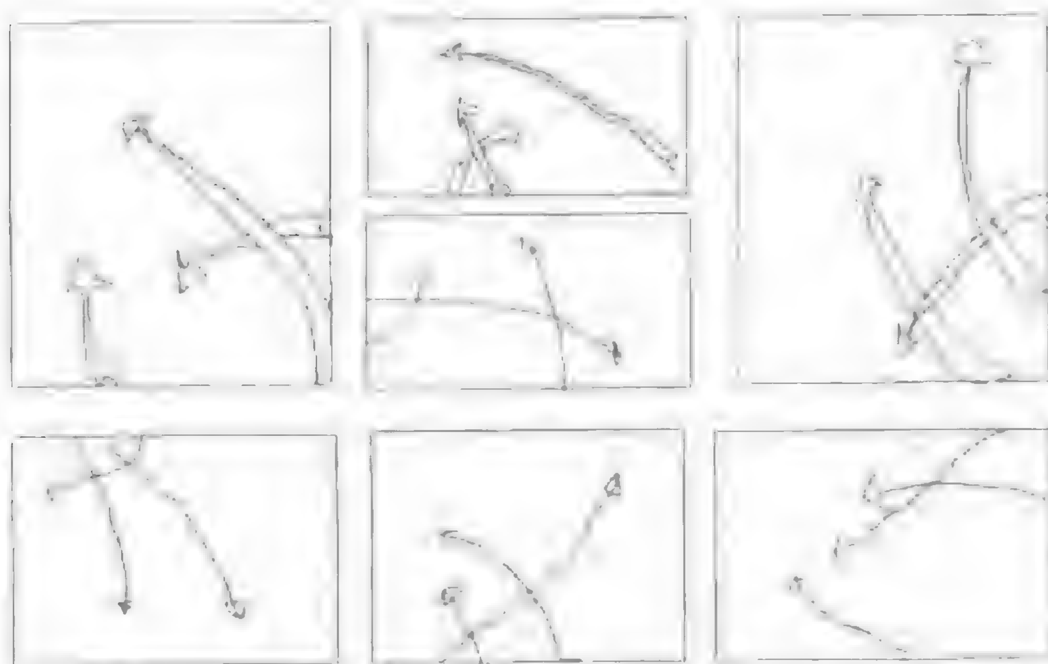


图336 “气线”起落示例

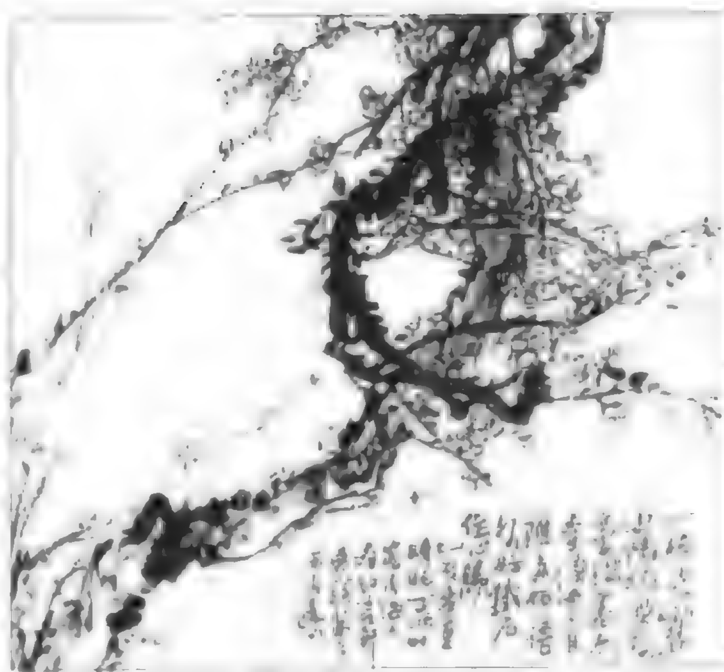


图337 梅花 吴茀之



图334 红梅 吴昌硕

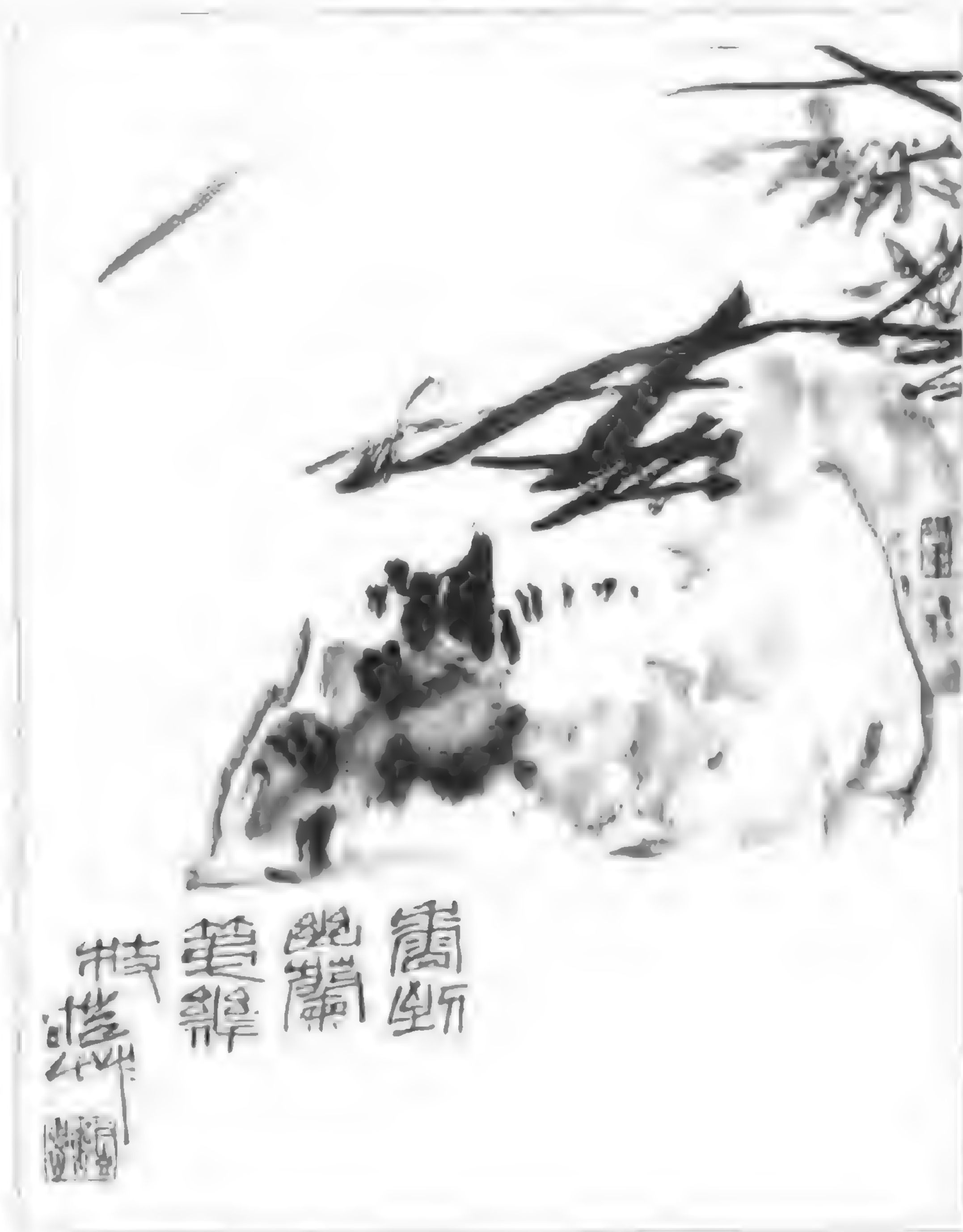


图335 春酣 潘公凯

度；“回”——是指“气”已出纸，然后把气引回来；“堵”——不让“气”外溢，“泻”——有时画面太急促，适当散一散，目的主要在于调整整幅画面的气势，使其舒展得势（图336）。在建构骨架时，我们还要注意防止图337这类情况。

清代笪重光说：“凡理不明，随笔填凑，满幅布置，处处皆病。”所以，画面上必须确立优势的形式因素。这里，有简单易记的二十字口诀。

"一长一短"。有长有短方能显示出高低、参差的变化，长则有连贯的气势，有短相随，长而不孤单，找出了脉络。(图338)

"一大一小"。指面积大小的不同，也指异形同构，有主有次，有对比又有变化。(图339)

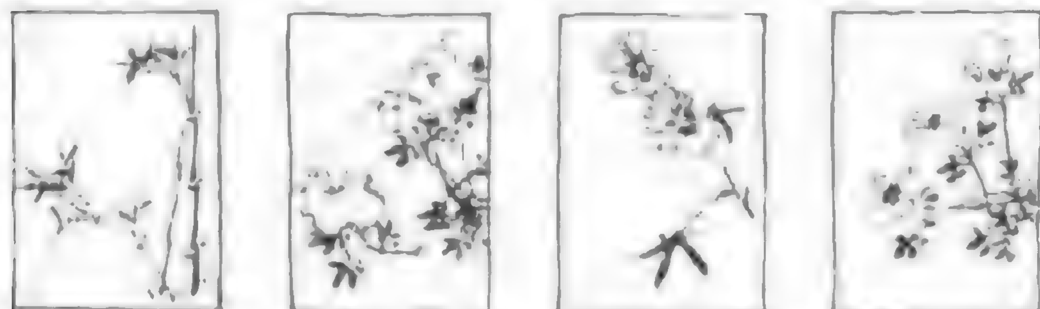
"一多一少"。指数的多少，也指含量的轻重，一般量多则密，量少则疏，体现了组合的比例关系。(图340)

"一纵一横"。画面线条总平行，总平均，总呆板，要有一定的交叉变化。(图341)

"一虚一实"。画面有主宾、虚实之分，效果才能生动有致。(图342)



图336



(1) 画中的所画物不要相互平行

(2) 画中的花或枝线的走向不要成一直线

(3) 防止对等平均，画面呆板

(4) 所画物不要所有画面切断

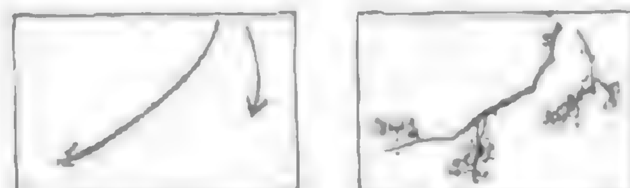


图338-1　图338-2

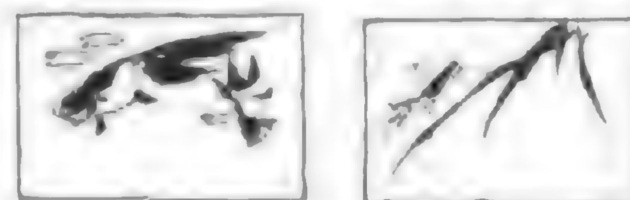


图339　图340



(5) 出枝防止十字交叉，这种交叉既破了对称也不舒服。

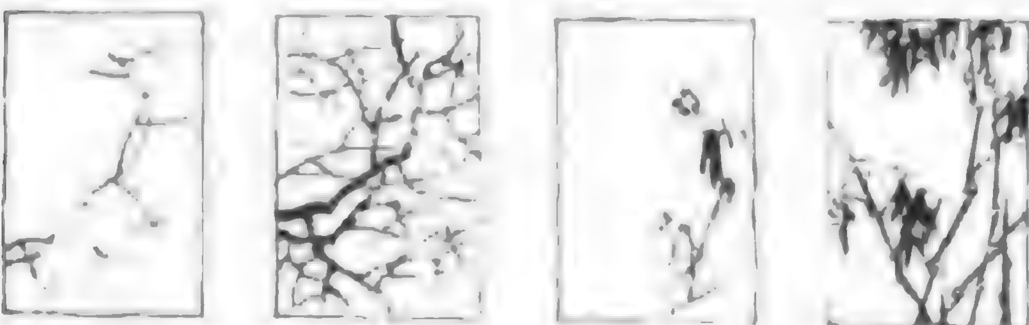
(6) 两枝出现时，不要平行

(7) 所画物不要正中平分，防止正局

(8) 出枝不要平均，像鱼刺



图341



(9) 画中防止出现正方形或长方形的空白。

(10) 画中枝干的不要分割的过碎和相等

(11) 在构图中所画物不能偏向一边。

(12) 画中枝叶物不要四面出纸。

图337　建构骨架时要注意防止图(1)—(12)这些情况。

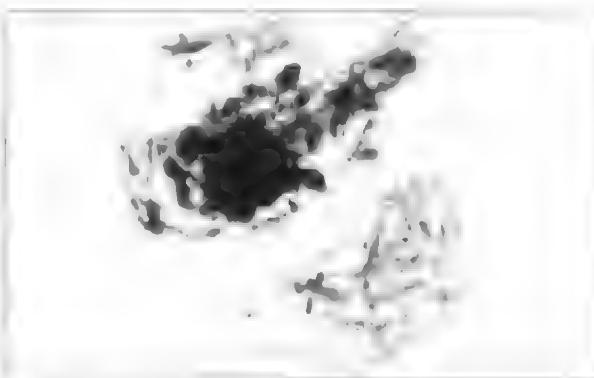


图342



图343　梅石图　吴昌硕

此外，中国画讲究"开合"——一张画的结构要如同一首诗，由起、承、转、合四个部分组成。开即一幅画的起始，承是发展、接起，转是承后作回转之势，最后的合即是收。构图的好坏，起结关系很大。吴昌硕的《梅石图》（图343），从石头的起、梅枝的承和转到题款的合，颇有气韵。

从以上图例中我们可以看到，一幅作品的骨架极其重要，它是最先影响读者情绪的因素之一，如同我们写文章时列出的提纲。骨架形成之后，画面中的许多身单势孤的"士兵"就组成了集团军，在统一指挥下，协同作战。战斗力因此而大大提高。对观者视线的定向引导，主宰作品的形式有着不可低估的作用。当然，生活给人的启示是无穷尽的，形态万千，因此构图的骨架形式也是千变万化的，远不止上面我们所讨论的这些模式。只要我们真正沉醉在情感之中，就能把握生活的自然形态，使其有效地转化为艺术构图形式，从而不断创造出新的骨架模式。

第二节　构图中心

构图必须有一个中心，或者讲必须确立画面的宾主关系和"趣味中心"。这个中心也就是画家的着力点。元朝汤垕在《画鉴》中指出："画有宾主，不可使宾胜主。"一个国家必须有主有次，君君臣臣，父父子子，宾主分明。构图亦是如此。那些在主题内容上起主导作用、在形式上最引人注目、突出的形象，就是"主"，而"宾"，就是为衬托"主"而处在辅助位置的形象。一幅绘画作品不能"喧宾夺主"，或"宾主不分"。

我们通常都有这样的经验：当观赏一幅绘画作品时，首先会通观全画，对整体产生一个最初印象，然后视线会停留在某处，仔细地欣赏，最后移动视线，逐渐读遍全画。画面上最引人注目的地方，往往是画面的视觉中心。构图形式处理的重要技巧之一是提高观者在"心理活动时有选择的集中"，即让人无意注意，并从无意注意中转入对画面有意注意的思索，促使视觉神经处于兴奋状态，达到突出主体形象的目的。

视觉中心的确定应根据表现内容的需要，随主体形象位置的确定而确定，使构图集中，并使要表现的东西主次分明、内容了然，引起观者的注意。形式结构要有松有紧、有张有弛，紧凑而不壅塞，松弛而不松垮，使画面跌宕起伏，形成紧张与放松、兴奋与平静的节律，给人以深刻印象。王式廓的《血衣》（图344），画面上虽然人物众多，但手举血衣的妇女由于有强烈的动势和占领制高点，成了构图的中心。

在复杂的画面中往往有几个小的活动中心，作为一个整体，应该有一个最主要的中心——控制全局的焦点。

达·芬奇《最后的晚餐》（图345）一画，12个门徒的交头接耳，各自的表白和询问，形成几组小的人物活动场景，然而基督却是惟一的焦点，是各条线索的中心，是控制全局的关节点，明



图344 血衣 王式廓

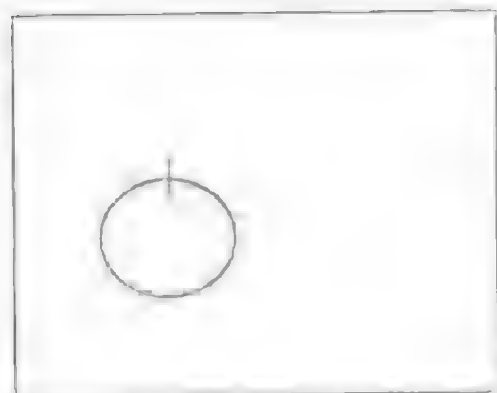


图347

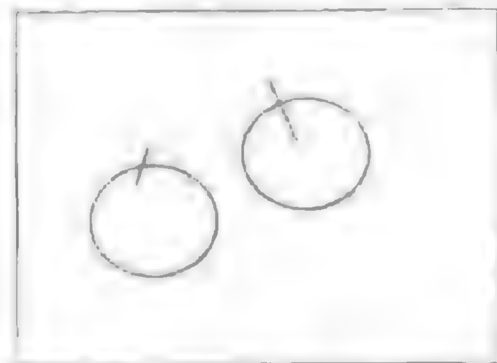


图348



图345 最后的晚餐 (意)达·芬奇



图352 [illegible]图 八大山人



图346 牧羊女 (法)米勒

确中心人物，也就可以理出人物关系的条理，理出画面结构的条理，形成画面的中心。

那么，如何才能使画面中心突出、宾主关系明确呢？

一、位置突出

位置，是画面中各个形、体、色的部位。按构图学的理论，应将画面的中心设置在画面中央略偏一些，即按黄金律分割后的交叉之处。它与画面的几何中心不同，从几何力学来讲，"米"字交叉点就是其中心，而构图的形式中心往往布置的略偏离些，或上下或左右。

米勒的《牧羊女》(图346)，画面中作晚祷的牧羊女位于黄金分割线上，所以格外突出。

其实，我们在前面说过，画面上的物体趋于简洁时，该物体会显得很突出。下面我们做一个实验，当画面上出现一个苹果时，这个苹果无论处在何种位置都会成为画面的视觉中心。当画面上出现两个苹果时，处于中间位置的苹果成为视觉的中心。这是人的视觉心理所决定的(图347、348)。大家有否注意过，我们吃东西的时候，餐桌上盘子中的残菜会被遗留在盘子的边缘，而中央部分往往是先被吃光的。这就是说，中心部位是刺激人们视觉的主要部位。(图349、352)

当画面中有三块面积一样的长方形，也是接近画面中心部位的那块最显眼（图350）。敦煌壁画《说法图》，画面虽人物众多，但居中者为突出，成为构图的视觉中心。（图353）

《荷花双凫》（图351）一画是八大山人的作品，画中虽有众多的内容：石、荷、鸟，但靠在画面中心地位的那只鸟却分外突出。图354，中间的舞蹈者也比较突出。

二、相异性突出

大家都有这样的生活经验，一群人都站立不动，而这时有一个人在奔跑，那么这个跑着的人会十分显目。这就是相异性引起的一种视觉刺激。在构图中，诸多雷同或类似的形象中，个别相异的形象会因与众不同而令人眼目。这好比舞台上合唱团中出列的领唱人，成为众人瞩目的对象。（图355-357）

席勒的《裸女》（图358）就是成功地运用了构图中“相异性”的原理，水平线状的人形与头部背景物中的竖线作为对比，使得人物非常突出。

三、集中突出

集中，就是集中精粹、化繁为简，并使画面构图趋向单一，使主体形象强烈、鲜明。

清代李方膺说：“触目横斜千万朵，赏心悦目三两枝”。艺术形象比生活形象更有典型性，以有限表现无限，突出重点，舍弃那些繁杂的细节，使画面形象单纯化。越是单纯，对情感影响的力度就越强。古人所创造的岩画、石刻乃至青铜艺术，在艺术手法上大刀阔斧，概括洗练，力求形式上的单纯化、集中化，使其充满生命的律动，具有强烈的视觉冲击力（图359、360）。因此，在构图时，要善于集中精粹，在时间和视域范围中进行

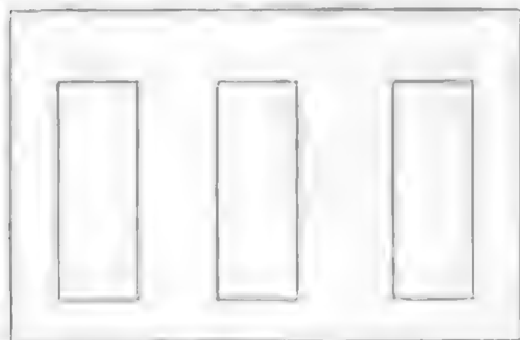


图350



图351 荷花双凫 八大山人

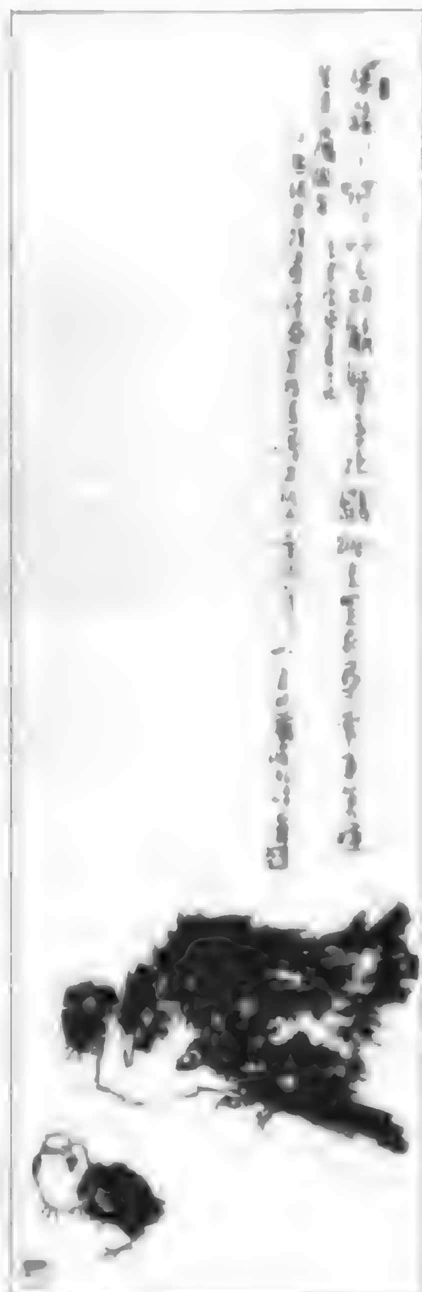


图352 鸡雏图 潘天寿

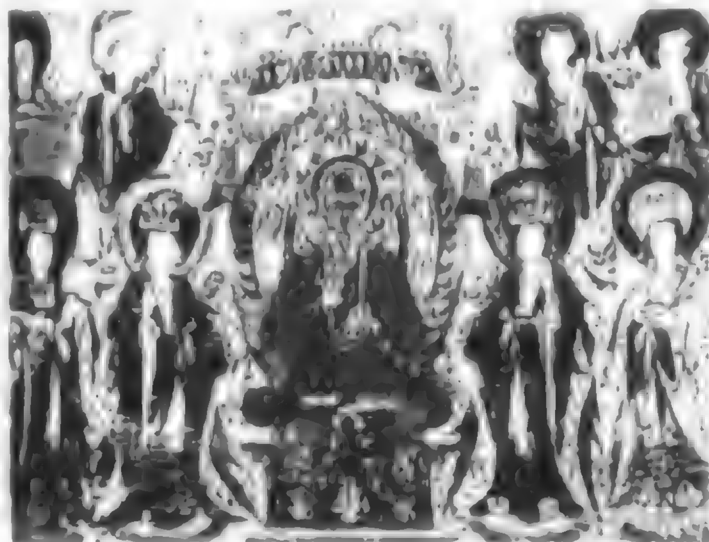


图353 说法图 敦煌壁画



图354 [illegible] 秦龙

切割截取：善于化繁为简，或大虚大实，使画面单纯化，或有条不紊，进行有序的组织，使光影、透视、动静、疏密等有条有理，实现集中突出。

齐白石的《蟹》（图361），画中全部的形象是水中游的蟹，运动的方向完全一致，同一形象以类同的方式大量重复，使人产生深刻印象。更重要的是，在这里齐白石先生把画面上能省的东西全省了，比如水、植物等等。陈老莲的《屈子行吟》（图362）也是如此。

罗中立的《父亲》（图363），高达数米的画面上只有老农巨大的头颅、双手和碗，画面高度截取，达到空前的洗练、集中，这种类似伟人像的表现手法，使其在展览会上从众多的作品中脱颖而出。

四、指向突出

构图中，线或形向主体物集中，由于这些线和形的指向作用，会使主体形象得到突出。我们举这样的例子：如果在一幅画中两根竖线的大小、位置一致时，它们处在同等的地位。但当我们用一些线集中于某一竖线时，我们可以清楚地看到，集中的那根竖线，成了画面的焦点。（图365、366）

线愈集中、指向愈多、愈强，构图的主体形象会愈突出。（图364）

感叹号"！"因为直线指向了一个点，因而产生了视觉停顿和警惕。利用题款，形成线的指

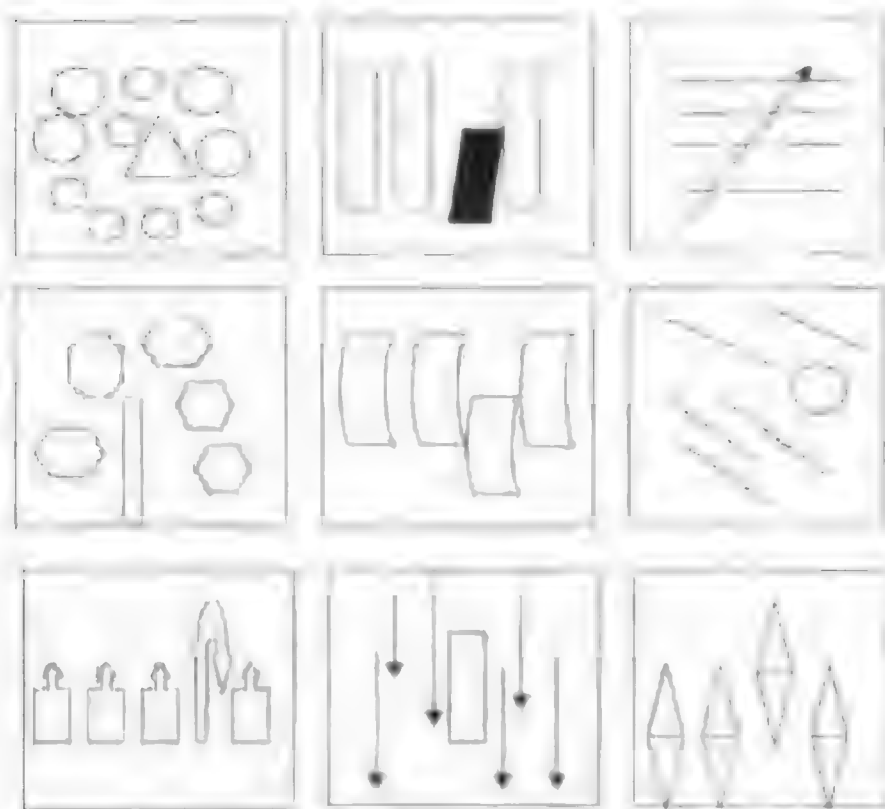


图355



图356

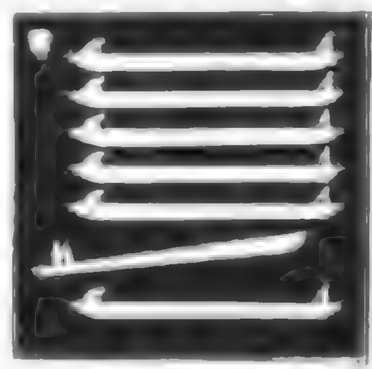


图357



图358 裸女（奥地利）席勒



图359 非洲原始人岩画





图360 非洲原始人岩画



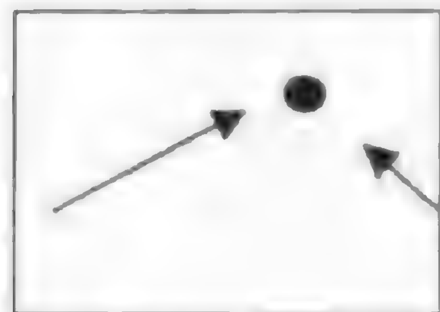
图361 蟹 齐白石

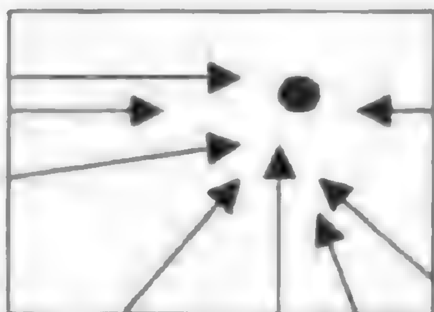


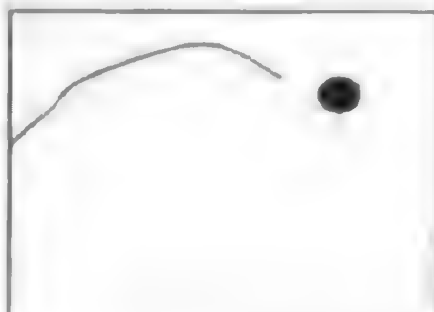


图362 老汉 罗中立

图363 屈原行吟 陈老莲







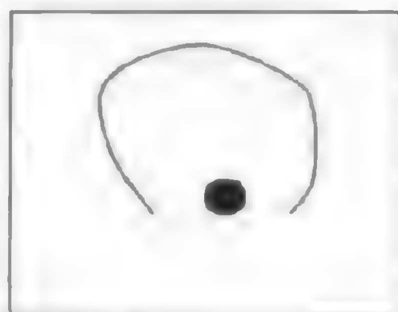


图364 线的指向作用



图365 画面中的视平线

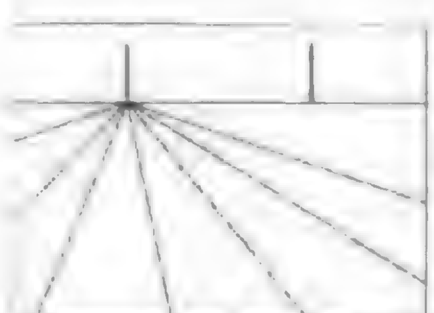


图366 指向焦点

向，从而使主体物非常突出。任伯年《春柳飞燕》（图367）树枝的指向，使得翻飞的燕子格外引人注目。潘公凯《兰菊图》（图368）中的兰花一改柔软的形象，以硬线直指主体物。

大卫《荷拉斯之誓》（图369），三兄弟手的指向使其父亲得以突出。

五、尖端突出

锋利的刀刃、三角形的顶点、队列的排头兵等等，位于该处的形象都会引人注意而得到突出，俗话说的“风口浪尖”就有这个道理，因为尖端是“运动”的终止点，对视线具有吸引力，刺激强度大于其他形象。（图370）

蒋跃的《鲁迅和蔡元培》（图371），把鲁迅的位置摆放在前，使其产生了主、次关系

六、交叉点突出

心理学告诉我们，人的视点具有跟踪性。光滑的一根绳子如果中间打一个结，那么这个节头，



图367 春柳飞燕 任伯年



图368 兰竹图 潘公凯

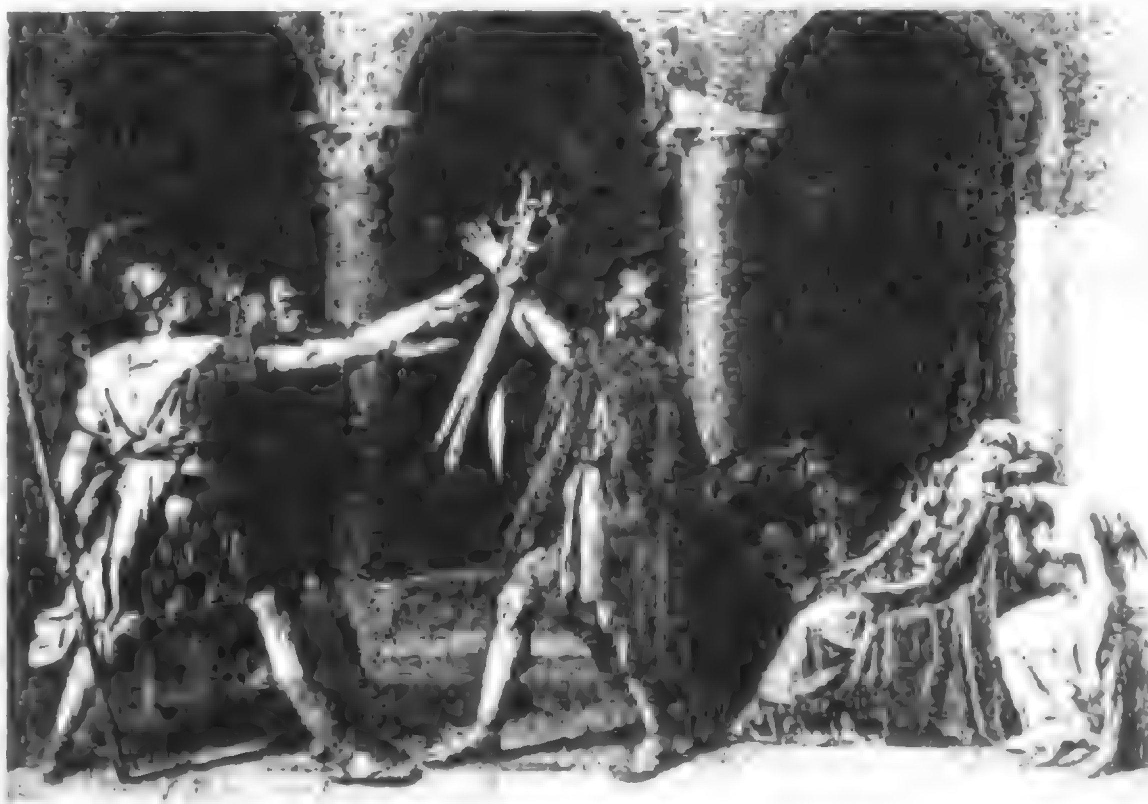
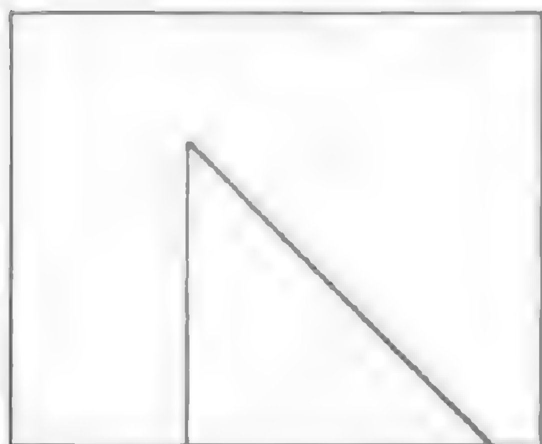
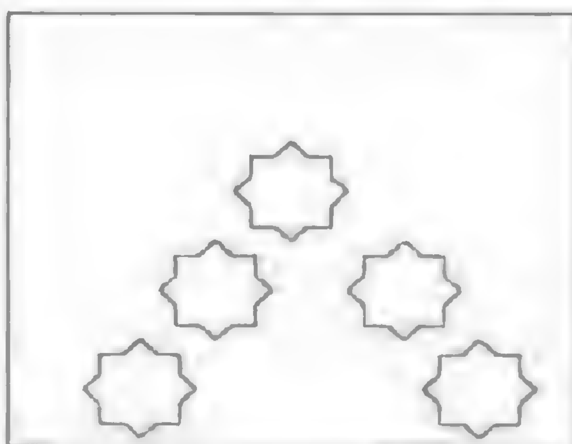


图369 荷拉斯之誓 （法）大卫





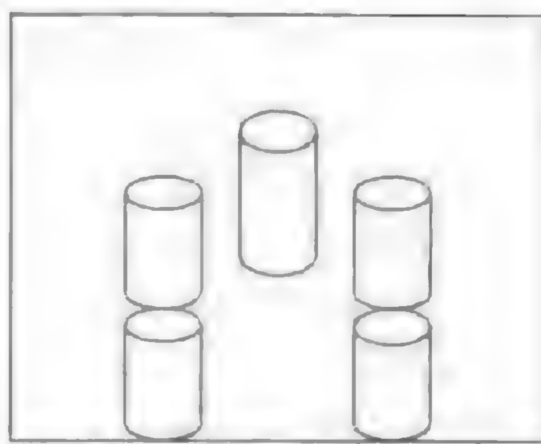


图 370

就会成为焦点。一段线条在画面中，我们的视线会顺着这条线段来回走，然而，当我们看到线与线相交的时候，交叉点就格外引人注目，这是视点跟踪后得到的"结果"，两根线的交叉点，将使视觉强度得到加强。（图 372）

珂勒惠支的《磨镰刀》（图 373），作者利用农妇的两条手臂和镰刀线条的相交，使其头部成为

视觉中心。巴巴的《田间休息》（图374）坐着的农妇与躺着的丈夫形成横竖两条交叉线，从而使得形象突出。

七、动态突出

夜晚我们走在商业大街上，看到闪动的霓虹灯比那些不动的霓虹灯，容易引起人的注意。这也是视觉心理学已证明了的：动感的东西比不动的东西更能刺激人的视觉。（图375）

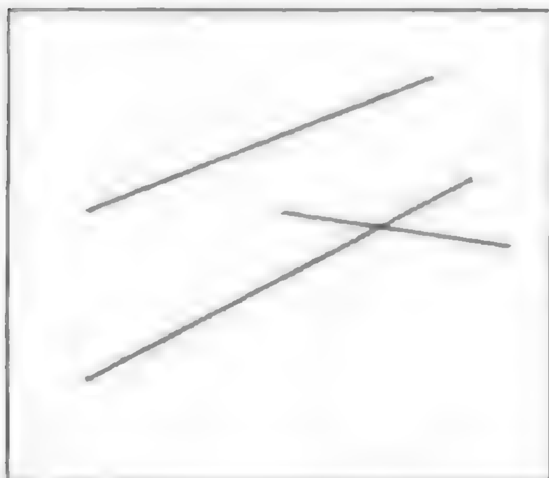
大家可以看到曲线要比直线吸引人，斜线要比竖线吸引人。



图371 鲁迅和白求恩 蒋跃



图372 [illegible] （德）珂勒惠支





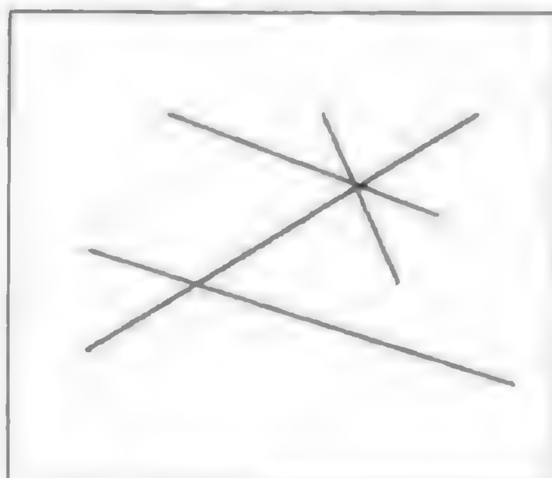
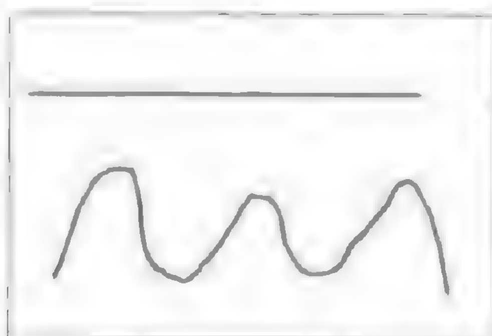


图373



图374 田间休息 （罗马尼亚）巴 巴



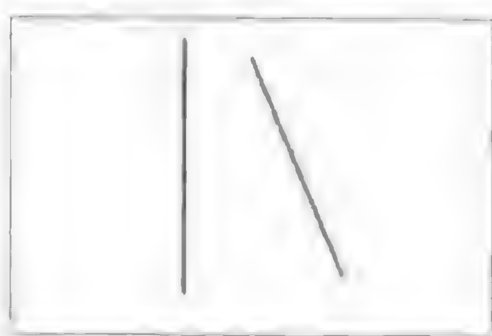


图375

怀斯的《那一年冬季》（图376），从山坡上冲下来的男孩，动感很强，从而吸引住观者的视线。

苏里科夫的《女贵族莫洛卓娃》（图377），雪橇上的人物和奔跑的男孩，因具动感自然成为构图中心。

八、完形突出

儿童画画往往喜欢把所有的东西都画得完整。因为，人的视觉习惯中有追求完整形象的心理需求。我们来作这样一个实验，在一幅有一条水平线画面的构图上，画上一长一短两条垂直线，长线显然成为视觉中心（图378）。但是如果我们将这条长线继续加长到上下画幅的边缘时，视觉中心开始转移。由于长线的不完整，短线则成为视觉中心（图379）。画面中有两个圆，其中一个圆是不完整的，那么我们的视线自然而然会落在完整的这个圆上。（图380）



图376　那一年冬季　（美）怀　斯



图377　女贵族莫洛卓娃　（俄）苏里科夫

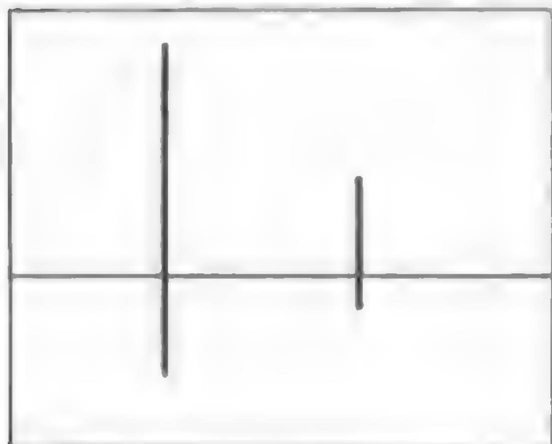


图378　长线突出

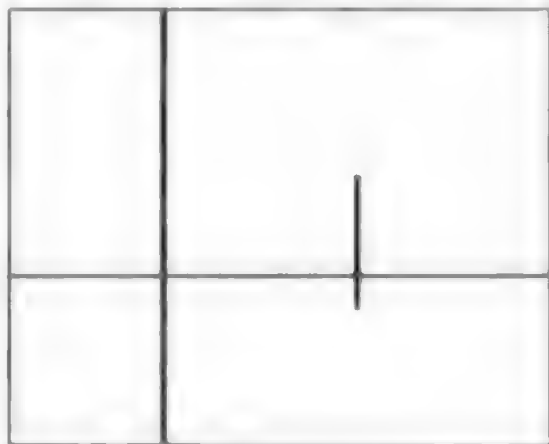


图379　完形突出之一

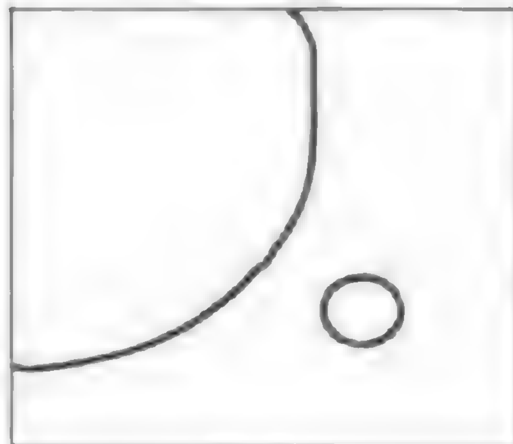


图380　完形突出之二

潘天寿的《松鹰》（图381），画中主体形象"鹰"是非常完整的，但其余的物体都不完整，因此，鹰就非常突出。梅索尼埃的《法兰西战役》（图382），拿破仑的形象连同他所骑的白马都是完整的，因此格外突出。

九、加强突出

物象对视觉刺激强度的大小取决于与其他物象的对比关系，刺激强度大的物象往往会引起我们的注意。因此，色、线、形以及清晰度等，如加强视觉的刺激强度，都会得到突出。

图383这幅珂勒惠支的作品，圆弧形的拱门如同一条粗线，使观者的视线集中在那里。巴巴的《轧钢工人》（图384），把明暗对比加强，拉大距离，省略了中间层次，使人物的头部格外突出。

第三节　黑白灰布局

绘画构图中，得除去别的各种因素，黑白灰的分布也是一张作品成功与否的重要一环。我们在基本的构图形式确定之后，必须马上设计黑白灰和小色彩画稿，有时构图一开始就须同时考虑黑白灰和色彩的结构形式，这对于表现作品的主题思想、形成构思特色，加强形象的感染力、增强艺术



潘天寿



〔法〕梅索尼埃





图384 轧钢工人 〔罗马尼亚〕巴 巴

效果，有直接和积极的作用。有时说某一张画画"灰"了，或画"花"了，往往是黑白灰的关系没有处理好。形成黑白灰色块的因素一般说来有三个方面。一是光线照射，受光面为"亮"，形成"白"，背光部为"暗"，形成"黑"，其余为过渡的"灰"色；二是固有色相自身形成的黑白灰关系，例如黑头发、白脸颊，明亮的天空、深重的山峦等等；三是主观安排，画家以自己的创作意图进行黑白灰的分布和设计，有意组织成符合美学原理的画面布局。因此我们在考虑黑白灰的色块布局时，既要尊重客观表现对象的内在特性，又需要有意安排和主观强调。

一、确定画面基调

作品的内容有欢快和沉郁之别，动静不同，在确立黑白灰画面基调时，我们都应与之谐调。如果说我们把黑白灰比作音乐中的低、高、中音，三者互相对比和衬

托，但总要有一个主要基调。

一般说来，亮调子带给人的心理感受比较明快、秀丽、活泼、舒畅（图385）；暗调子给人的感受则比较深沉、悲壮、严肃、伤感（图387）；灰调子则给人以柔和、缠绵、悄然、高丽的印象。（图386）

当我们考虑画面结构时，应该以黑白灰的概念去归纳物象的色相，抓画面的黑白基调。如黑包白、白包黑、上黑下白、上白下黑、黑白穿插、黑白相间、黑白迭替等，来适应和表现特定的艺术构思。我们要注意的是，无论采用哪种调子，都应有自身黑白灰的对比，只是程度的不同而已。要做到亮调子不飘，暗调子不闷，灰调子不灰。

蒋跃的《韵》（图388），最深的部分是背景，而中间希腊浮雕的灰衬托出了女人体的亮，使主体人物十分突出。

二、节奏和对比

画面是否鲜明、强烈，在于黑白两色的确立。无论是以亮调子为主的画面，还是以暗调子为主的画面，都要有最亮和最深的"两极"，这如同音乐中的定音鼓，给人以振奋和强烈的感受，否则就会"灰"。画面是否丰富、谐调，在于灰面。灰色是一种性格温和的调子，它容易与"他人相处"，起到调节、丰富画面的作用。为了构图的丰富，具有节奏、韵律，黑白灰往往是交错布局，你中有我，我中有你。当然这种交错在面积上是有主次和重点之别的，刺激强度大的色块相对集中，否则，平平庸庸一大摊，画面会因零散无度而花乱。我们来看以下例子（图389、390、391）



图385 静物　蒋跃



图386 [illegible]　（乌克兰）米·[illegible]



图387 [illegible]　秦龙

黑与白的色块和位置相同，容易导致画面呆滞和沉闷。大面积的黑要留些小面积的白在其中，使之生动、透气；同样，大面积的白也要加些黑点在其中，使之丰富多彩，有分量。黑白的形要有错落，注意疏密位置，并围绕黑白的形进行，可叠可破，可绕可旋，务求把黑白的形衬托出来；块面的走向要注意聚和散，气韵相连，这样才不致于平平淡淡、沉闷闭塞。清代华琳在《南宗抉秘》中指出："于通幅之留空白处，尤当审慎。有势当宽阔者窄狭之，则气促而拘；有势当窄狭者宽阔之，则气懈而散。务使通体之空白毋迫促，毋散漫，毋过零星，毋过整齐，毋重复排牙，则通体之空白亦即通体之龙脉矣。"精辟而透彻地点出了黑白灰关系的整体的内在联系是一切变化的准绳。

开始时，我们不妨先定黑白，然后再根据需要定灰面。巴尔福特的插图（图392），处于灰面的装饰物都是放在最后确定，这样比较容易控制和展开画面，取得整体效果。

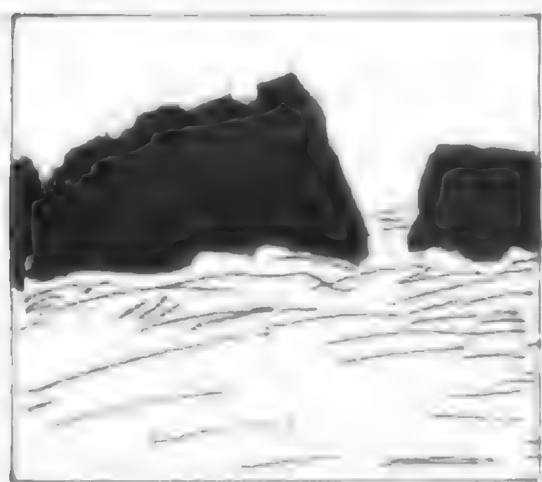


图389 黑块较集中，画面呆板

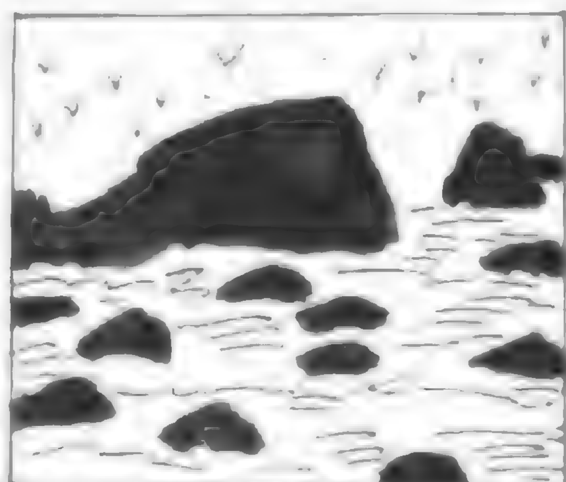


图390 不透气，黑点过碎

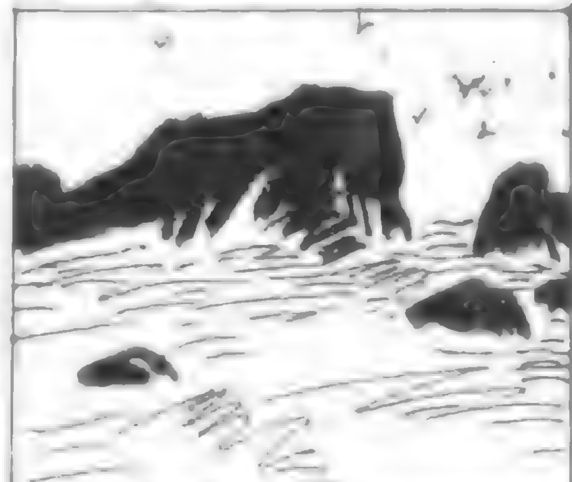


图391 黑白穿插，富有变化



图388 岛 蒋跃



图392 插图 （英）巴尔福特

三、黑白灰的平衡

前面已经谈到，黑白灰三者给人的量感不同，黑重，有收缩感；灰次之，有平稳感；白轻，有扩展感。黑白灰三者的面积、位置与图形对画面的均衡、变化、统一，有至关重要的作用。因此，布局时一定要考虑它们之间的相互平衡关系。这种平衡类似画面布局时所考虑的那样，要有一根中轴线的概念，有量的大小比例关系。（图393、394）

黑与白的色块相并置，具有强烈的对比作用。因此，不能多和乱，否则会导致花和散。说得绝对一点，一幅画面，对比最强烈的地方只能有一处，其余的要从属于最强者。



图393 连环画 秦龙



图394 连环画 秦龙



图395 封面设计 蒋跃



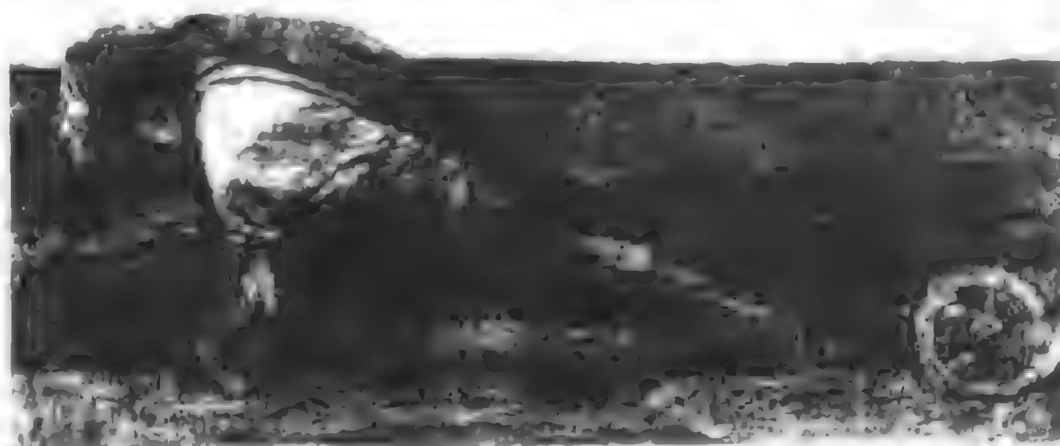


图396 插图两幅 （德）珂勒惠支

事实上，黑白灰的安排并不都是事先有一个黑白灰形式的固定想法，然后再去凑合，而是在安排各种物象的同时，自然形成一个调子，在此基础上再进行调整，使之更符合视觉美感。如蒋跃的封面设计（图395），处理的具体办法是把画面上的全部形象、景物、道具都进行概括，作为几个色调单位来对待，如把水的漩流、月亮和最重的船、标题作一归纳，在构图的时候，把它们安排在相应的黑白灰色阶上，一方面依照形象、景物所需的色调，另一方面依照整个画面的黑白韵律和节奏，把两者紧密地结合在一起，全盘设计，求得对比中有和谐，和谐中有变化，变化中有统一，方能达到具有形式美的艺术效果。（图396）

第四节　画面的色彩结构

关于色彩，我们在第二章中曾有涉及。这里，我们主要是讨论色彩在一幅作品中的结构问题和色彩在布局时应遵循的几点原则。色彩结构是指画面色调的组合关系，如色彩的比率、位置、面积关系；色彩的明度、纯度、冷暖关系；色彩的对比与谐调关系；色彩的均衡与变化关系等等。

一、色彩布局的法则

色彩布局的基本法则也是要遵循“丰富与统一、对比与谐调”原则。对比，产生色彩的差异，形成色彩的变化，是造成色彩丰富多彩的手段。谐调，要求色彩与画面色调和谐，统一，多样变化的色彩必须服从于整体色调，各种色彩相互搭配不应有明显的冲突，否则眼花缭乱。对比色之间求调和，调和色之间求变化，这是掌握色彩关系的一把钥匙。

色彩对比，归纳起来可分五种：色相对比，明度对比，纯度对比，冷暖对比，面积对比。

色彩谐调，归纳起来有三种：一是同性色相对调和，如同类色、类似色及小间隔色之间都具有相对谐和性。二是中性色绝对调和，如黑白灰以及各种复色，正因为是中性色，所以有无可非议的调和性。三是面积调和，大面积的色块，比较容易形成“量”的优势，产生“统领”地位，使小面积的色彩都“归顺”于这一块大色块。此外，适当降低色彩纯度，也可以取得谐调的效果。蒋跃的《原始艺术展》招贴（见附录图 8），画中的红色面积很小，尽管对比强烈，但都被大面积的蓝色所征服。凡高的《向日葵》（见附录图 9）这幅画在色相对比上用得很成功，他把背景中的绿色加白，降低了纯度，使其与向日葵橙色的对立变得微妙和统一。

二、确定画面的色调

色调，是指一幅画中色彩的总体倾向和效果，是多样色彩配置取得和谐的重要因素。正如音乐中无调不成曲一般，没有明确的色调，画面必定混乱。不同的色调，能让观者感受到庄重、活泼、热烈、平静等各种感情的传递。这与大自然色彩给人的心理感受是一致的。如金色的秋天给人以欢乐，阴冷的冬天给人以低沉的感受，阳光给人以振奋、信心，月夜给人以恬静、温馨……因此我们必须根据表现主题和内容的需要对要表达的色调进行选择。米勒的《拾穗》（见附录图 10），表现的是农妇在秋天的田野里拾麦穗的情景，所以作者用了金色的橘黄色调。东山魁夷的《湖》（见附录图 11）表现的是春天的湖水，作者采用了绿色的色调，让画面传达出宁静、肃穆的意境。布洛欣的《谢肉节》（见附录图 12），作者采用了粉红色调，给人以欢快、热烈的感受。

色彩过于趋向单一，会造成灰、闷，没有色彩感。因此，处理好补色关系是极为重要的。所谓补色，是指人的视神经看到一块色彩后产生对其相反色彩的一种需求。比如看完红色的一块布告后，眼睛会感到疲劳，闭住眼睛，脑中会呈现出一片绿色，绿色就是红色的补充色。这是人的下意识本能，需要有绿色补充。正如我们吃完咸的食品后需甜的水果来调节一样。因此，在整幅画面色彩的布局中必须考虑到色调与补色关系的平衡，才能达到画面的舒适感。柯尔日夫的《举起旗子》（见附录图 13），红色的旗子与人物的肤色、衣服等形成了补色关系。

三、色彩组织的手段

对一幅作品的色彩组织大致有三种手法：一是以客观色彩作为表现体系，即以光源色、固有色和环境色三者之间的色彩变化关系为核心，客观地观察和表现对象，如伦勃朗的《自画像》（见

附录图15）。第二种是根据色彩美感的基本规律，抛开光线的约束，以平面布置的方法表现对象，这里我们不妨称之为装饰色彩体系，如克里姆特的《吻》（见附录图14）。第三种则完全以画家的主观感情需要，大胆地提炼、取舍、加工、夸张、变化……着眼于自身的审美知觉，我们可以称之为主观色彩体系。一些抽象绘画即是属于这一类型的。如米罗的《作品》（见附录图16）。

无论采取何种表现方法和手段，我们都要研究色彩美的规律，在布局中让刺激强度大的艳色相对集中，形成构图中心，尤其要让主要形象通过色彩的对比，使其突出。当然这种对比，应该在不破坏色彩谐调性的基础上予以适当的强调。（见附录图17）

在一幅作品中，色彩之间的明度、纯度等各种对比往往是交错布局的，色的轻重、刺激强度所形成的重量感，影响着画面的谐调。因此，我们必须要注意其互相间的平衡和呼应关系。同时，我们还要注意色的节奏关系，色彩的渐变所形成的升调和降调，色相、明暗、强弱变化的重复出现会形成反复的一种节奏感。（见附录图18）

因此当我们进行小构图布局的同时，就要考虑色彩的问题：色调、对比、集中、交错、呼应等等。（见附录图19、20）

为了更好地说明色彩与构图的关系，我们选用了一幅沃特豪斯（见附录图21）和几幅乌克兰美术学院师生的作品。（见附录图22、23、24）

第五节　视点位置的运用

绘画是视觉艺术，视点、视平线、视野等的变化，会产生不同的构图形式，给人以不同的感受。"横看成岭侧成峰，远近高低各不同。"由于人们视点位置发生变化，对象给人的感受甚至形象也会发生变化。清代沈宗骞在《山水画论》中这样写道："天下之物，本无偏正，而自人观之，从其旁者为偏，从其面者为正；故作画有偏局、正局之分焉。"江面上的一条船，由于作画者的不同角度，可以变化出俯视、平视、仰视、斜视等各种不同效果的构图。而这些构图都有各自的感情特点，如"野旷天低树"，是宁静、萧索、深邃的画面；"欲穷千里目，更上一层楼"，是辽阔、壮观、宏大的画面……民间画工中也流传这样的口诀："仰视心恭，俯视心慈，平视心直，侧视心佚"。它说明不同视点、视角的位置选择，反映出了画家对客观视物的不同感受，反映出了不同视域所呈现的视物具有不同的视觉特征。视点对画面的整体气氛起着控制作用。构图的视点和视角的选择与运用，不仅有利于突出主体和揭示主题，而且可使画面获得多样统一的效果。其原则是要把观者引进绘画构图中去，使他成为参与者。

一、低视平线构图

视平线处在人的腹部以下，使人产生仿佛蹲下看物的视觉效果，物象处于仰视状态。如果是画人物，会使其产生崇高感；若画景物，由于视点的降低，近大远小的透视明显。

图397是《渔岛怒潮》连环画中的一幅，作者利用低视平线突出前面老渔民的形象。

二、中视平线构图

中视平线位于画家站立时看出去的位置，画中的形象符合人们日常生活中平视的效果，造成身临其境的感觉。（图398）

三、高视平线构图

视平线位于被画人的头部以上，有如画家在高空作画，视野开阔，便于布置和展示复杂宏大的场面和多层次的人物群像，“以大观小”，会产生深远的视觉感受。（图399）

四、仰视效果构图

仰视是指在平视基础上仰头的观察效果。由于透视的作用，直立物体的线条呈放射状，画面产生动感。《日》（图400）是一幅摄影作品，仰视的构图，楼房的垂直线都变成斜线，产生高矗之感。



图397 连环画 丁世弼



图398 [illegible] （德）珂勒惠支



图399 连环画 丁世弼



图400 《日》（摄影） 陶雨诚

五、俯视效果构图

俯视效果的构图，由于垂直于地面的物体呈现出上大下小的倾斜，产生了不稳定感，而且由于透视的作用，物象的高度会大大缩减。（图401）

六、斜视效果构图

斜视效果的构图，由于表现的物象整体结构与画面框架有倾斜关系，给人以在歪斜的航船上看东西一样，有晃动和极不稳定感。贺友直先生《山乡巨变》中的一组连环画（图402），利用不同的视点和角度，使画面变化得极其生动，并从中揭示出画面人物的内心活动。

七、透视的运用

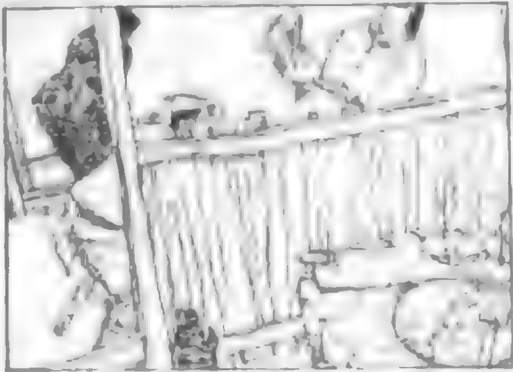
透视的发现，成为15世纪意大利绘画的主要特点。画家马萨乔等人以光学和数学为基础，建

立起关于适应观众位置的成像法，一切描绘物都与人的视点相适应，意味着人更进一步接近周围的世界。怀斯的《克森》（图403），画面上有好几扇打开的门，作者利用透视关系造成深远的空间感。

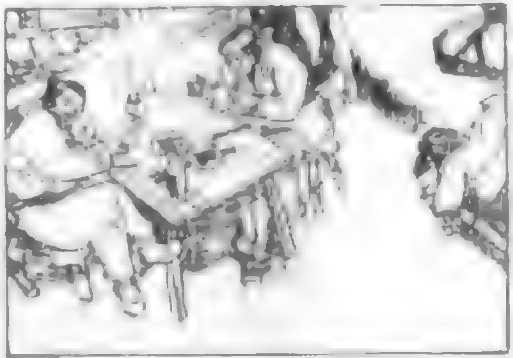


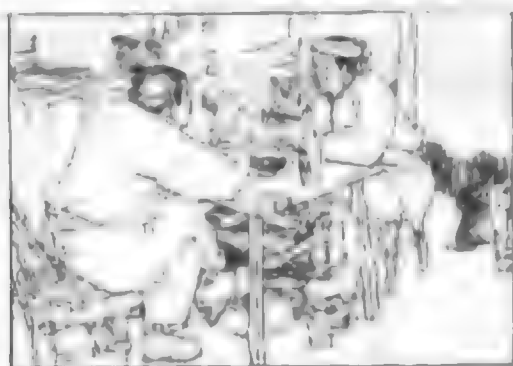
图401 透视画　冯远













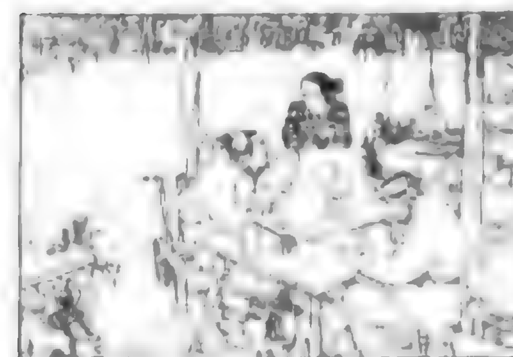




图402 《山乡巨变》中的一组连环画　贺友直



图403 克森　（美）怀斯

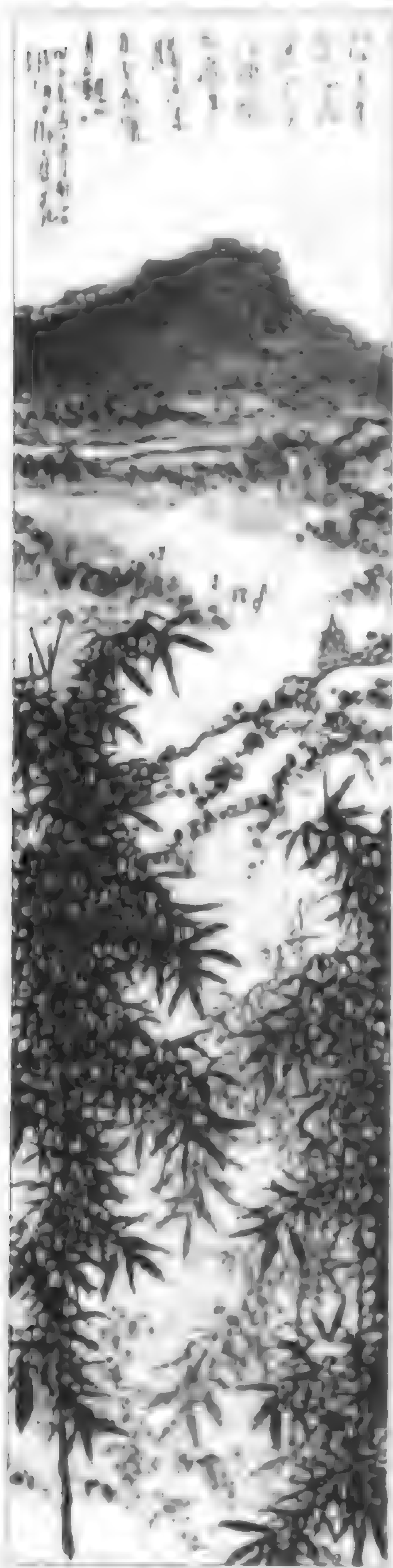


图404 下楼梯的裸女　（法）杜尚

八、变幻视点构图

有时，画家为了达到某些艺术效果，用重叠、透叠、遥接、组拼等处理方法，仿佛视点在不断变幻。如：可以将放大与缩小的对象置于构成关系之中；可以将虚构与实体的形象放在一起；还可以将不同视点、不同场景的画面组合在同一幅画之中……达到新颖奇特的视觉效果。这种手法在现代绘画艺术中运用得很多。如超现实主义、达达派、未来派等，他们不受任何拘束，任意组合空间样式，进行变化与夸张，折叠与扭曲，甚至钻入其中……杜桑《下楼梯的裸女》（图404），把下楼梯的过程连续表现，犹如视点追随，使主题得以充分展示，有强烈的视觉效果。国画、拼贴画、插图等许多画种也借用了这些方法。（图405、406）

在[illegible]画家[illegible]的《版画展览会》（图407）中，我们感受到了变幻视点的构图形式。画廊中一位青年正在欣赏一幅城市的风景画，画的右半边是生活中真实的楼房，画家巧妙地通过一个共同的形象——画廊的棚顶，使其上半部成了城市的路。它立即对观者产生感应，游乎其中，扑朔迷离。



[illegible] 潘天寿





第六节　大场面的表现

有时因主题和内容需要，我们要创作场面宏大、人物众多的作品。这时，多种形式的综合运用当然是不可避免的。这类画面的结构往往比较复杂，然而却正是由于这种情况，其总体形式感尤需强调单纯和概括。否则，将杂乱无章，导致总体效果的失败。要像导演那样，控制并展开蔚为大观的画卷。我们举例来说明。

大卫《萨宾的妇女》（图408）表述的是古罗马的一个传说：早先抢夺过萨宾妇女的罗马武士，正与来算旧账的萨宾男人交战，一群已经生了孩子的萨宾女人，冲到两军阵前舍死调解。画家以情节所规定的特殊关系来统调，采取以事件为中心，以萨宾妇女为主体形象展开，从而形成对画面的控制之势。

黄胄的《庆丰收》（图409），用基本对称的手法，把舞蹈这一主体人物放置在前景和中间部位，



图408　萨宾的妇女　（法）大卫



图410　码头　程丛林



图409　庆丰收　黄胄

而其余观看的人群都处理成退居二线，使其多而不乱。范扬的《支前》（图411），密集的人群如蚂蚁般拥来拥去，但作者用斜向的形式线将其组织得有条不紊，营造了千军万马支援前线的动人场面。

程丛林的《码头》（图410），尽管画面上有众多的人物，但用“翘首相送”的同一目光把他们统一起来了。蒋跃的《村里人》（图412），作者用人物造型的方法处理群像，如同雕塑中采用的手法。画面并没有具体的情节，只是表现了各种各样、各种身份的人物。

第七节　边角的处理

边角，指的是紧靠画框四周的边和角。会下围棋的人都知道“金边银角”这一术语，说明边与角在战略位置上的重要性，善于用边角，就有取胜的基础。绘画构图有异曲同工之妙，尤其在中国画中，非常讲究边角的处理。我们先来看何家英的《米脂的婆姨》（图413），把画中的人物处理成紧靠右边，造成画面的“险情”，利用右边的题款获得平衡，给人以新颖的视觉效果。李可染的《乐山大佛》（图414），把天、水“压”到最小的面积，但却不可没有，因为这里是“透气”的



图四一一　支前　范扬



图四一三　米脂的婆姨　何家英



图四一二　村里人　蒋跃

地方。吴茀之的《菊花》（图415），是传统的处理边角的方法：三角封满，只留一角，视觉上有舒适和稳定感。齐白石的篆刻（图416），从绘画构图的角度看，方寸之间的布局也体现出大的气势和完整的结构，尤其在边角的处理上更有独到之处，如"中国长沙湘潭人也"的最后一个字，没有把角封死，给人以透气感。另外的两方章无论在疏密、挪让、屈伸、变化、平衡等方面都非常精到，值得我们很好学习。



图414 乐山大佛 李可染



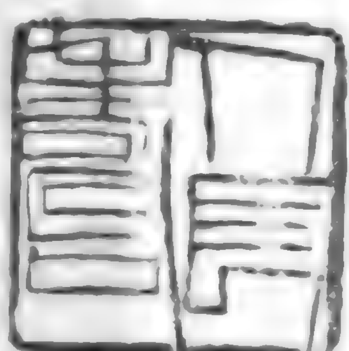
图415 菊花 吴茀之

的确，四个角在协调和稳定画面上起着重要的作用。一般情况下，画面中两个角或三个角画满的较多。画满两个角，画面的感觉就稳定了。尤其是把相对的两个角画满，交错的力感能增强动感和斜势。画满三个角，画面物象将产生流向没有封闭的那个角的趋势。因而，中国画有压角、关气一说，就是封满三个角，开放一个角。压住的角可以收气，而把气势推向开放的一边。四个角都画满，画面绝对稳定，但容易使画面滞板，不透气；四个角都为活角，那么也会造成空旷、茫然感。封角的办法，可以用画封、题款、印章。封角不要与边角形成正方形，以不齐的三角弧为好。如吴昌硕的《硕果图》（图417）。当然，有些画家故意追求新颖、奇特的边角处理，则又当别论了。如毕加索的《镜前的女孩》。（图418）



图417 硕果图 吴昌硕





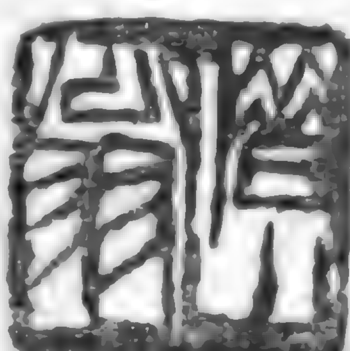


图416 篆刻 齐白石

第八节　构图形式美的强调

一幅优秀的美术作品，之所以能吸引观众，给人以启发，其原因是化平凡为新奇，使"熟视无睹"为新颖夺目。其中构图形式美的强调就是吸引人的手段之一。写实绘画，往往赋予点线面、色形体以一定的性格表情；抽象绘画，又是以这些造型因素的种种表情，达到表现韵律、动感、生命力、空间感等等目的。无论哪一种表现手法，都要求我们的绘画构图有个性特点、形式趣味美，使构图的形式语言走向完美。

一、形式趣味美的强调

构图的形式要表现出自身的趣味特点才会有美感。比如东、西方建筑在外形上完全不同。中国北京的天安门广场以及故宫等，以横向走势的线条，贯穿东、西、南、北、中，呈现气势宏大的特点；法国的巴黎圣母院，以高耸入云端的竖式线条，把人带入天国……从而产生不同的形式美感。

生活中也有许多形式趣味的现象：笔直挺拔的高楼、扭曲多姿的假山、纵横交错的藤枝、鳞次栉比的屋脊……我们构图时要对这些形式趣味加以强调。该直者尽量让其笔直，该曲者尽量让其弯曲，该密者尽量使其密实，该疏者尽量让其空灵，该虚者尽量使其朦胧……如同我们讲话，表达意思要明确，不要吞吞吐吐，所谓"真知灼见"，就是要热烫灼人。只有鲜明，才能形成趣味，才有感动读者的力量。虚谷的作品（图419），画中的鱼犹如扩大了的"点"，芦苇像"线"，这些都被统一在斜势的构图之中，很有形式感。蒋跃《夏的节奏》（图420），作品打破了一般常用的人物组合的方法，用上下布置的构图，"S"型的交错，取得了新鲜、活泼的动人效果。

二、构图形式个性的强调

现代绘画的一个基本特征，是建构起自己独特的画面结构。塞尚、马蒂斯等画家都曾努力寻找画面的秩序感。他们都认识到作为艺术创造的画面结构，可以而且应该从真实的自然结构中分离并独立出来，取得自身的价值。构图形式个性的强调，远比模拟现实更为重要。只有另辟蹊径，与他人拉开距离，不重复别人说过的话，有自己独特的面貌和强烈的艺术个性，方能引起同行的关注。艺术个性是艺术魅力



图421　镜前的女孩（西班牙）毕加索

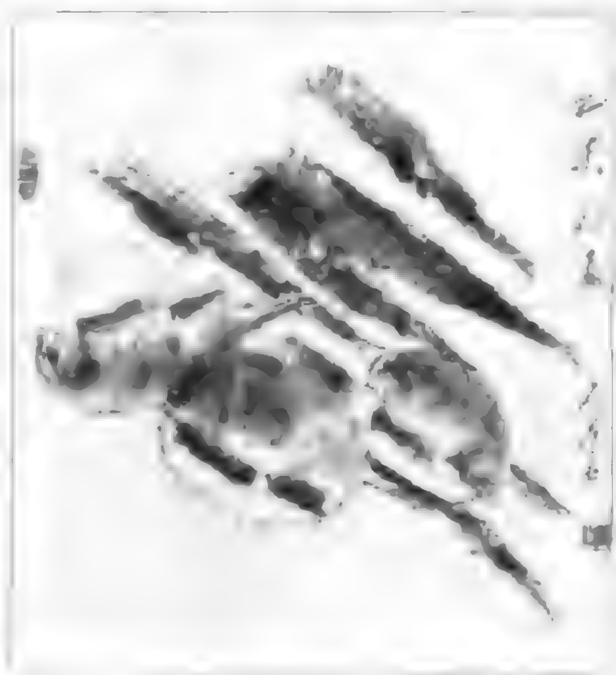


图419　乙亥初春　虚谷



图420　夏的节奏　蒋跃

的重要组成部分。只有用自己的眼睛观察，用自己的心灵感受，用自己的语言表现，才能形成感情真挚、风格独特、有生命力的作品。没有个性，也就没有艺术感染力。尽管有个性未必一定成就好艺术，但没有个性则肯定不是好的艺术。（图421）

我们常有这样的体会，一幅作品挂在展览会里，必须具备某种别人画中所没有的东西，才能出奇制胜，让观众有所发现，停下来细细品味。八大山人的构图诡奇多变，趋向疏体；黄宾虹的构图端庄稳重，趋向繁密……他们的构图因自身的审美观念形成了独特的个性，因而给读者以深刻的印象。张运帆的作品（图422），以点、线、面的有机组合，加上绘画材料的肌理制作，耐人寻味。

有的绘画作品多主体或无主题，各自为政，形成多中心并置、内容并列、重叠交错，只要处理的好，也是很好的一种构图样式。（图423）

潘天寿的《鹰石山花》（图424），以方形体块的运用，获得了阔大沉雄的力量感，将动势寓于静态之中，有着奇崛苍古的构图形式个性。

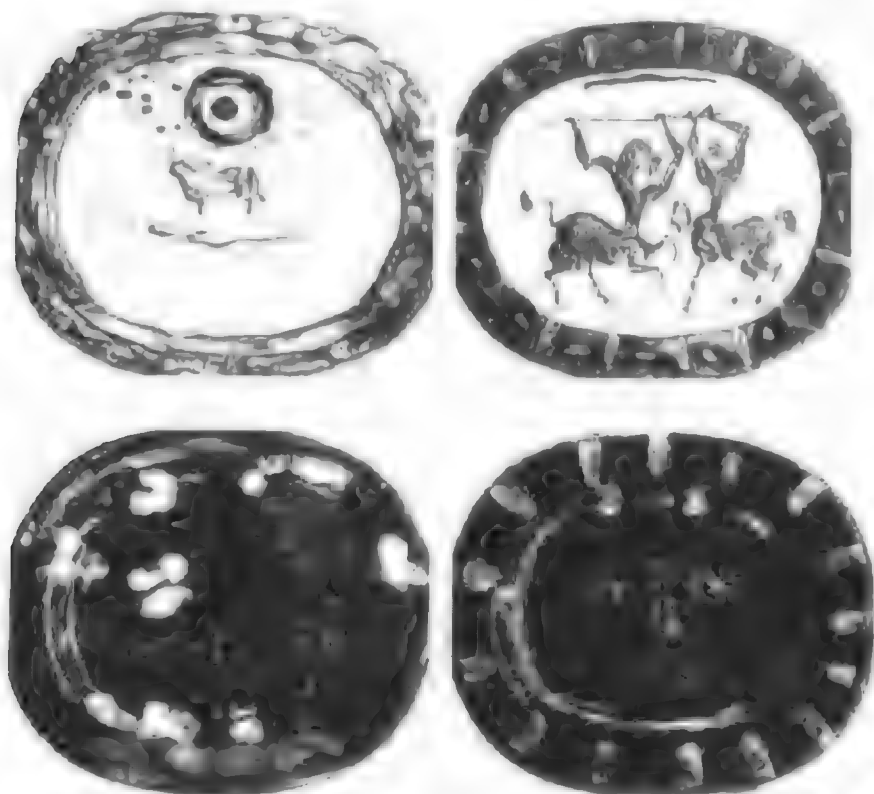


图423 作品 —法—马蒂斯



图421 小提琴 —西班牙—毕加索



图422 组合之二 张运帆



图424 鹰石山花 潘天寿

吴昌硕爱作大石和顶天立地的枝干，有时矗石与枝干并立，组成一种雄坚的架构，伟岸而险峻，有中流砥柱一般的气势。(图 425)

巴尔蒂斯的构图（图 426），通过画面上的线、色、形等，诱导观者寻找“秩序感”，给人“不断流变”的精神意识。

达利《内战的预感》(图 427)，以荒诞、梦呓、诡奇般的构图，给人以紧张、恐怖感。



图425 墨梅　吴昌硕



图426　（法）巴尔蒂斯



图427　内战的预感　（西班牙）达利

黄胄的《金沙江畔》（图428），以优美的S型构图，谱写了一首动听委婉的抒情诗。

蒋跃的《沃土》（图429），画面以对称的构图形式，布置了一左一右、一前一后的一男一女，并以扇形的树枝穿插其中，有很浓的装饰感，表达了"人约黄昏后"的诗境。

董希文的《开国大典》（图430）表现的是一个历史事件：1949年中华人民共和国成立。毛泽东为画中的主要人物，其位置正处在黄金分割线上，灯笼的穗指向他的头部。地平线呈现的视觉效果辽阔、深远，垂直的廊柱稳重、安定。而蔚蓝色的云彩、金黄色的秋菊、暗红色的地毯等艳丽的色彩又打破了横竖线的宁静，使庄严与欢乐集于一体。画家为了不堵塞画面的空间开阔感，大胆地把右侧的柱子予以舍弃。这是一幅成功的构图。





图429　沃土　蒋跃

图428　金沙江畔　黄胄



图430　开国大典　董希文

杜甫有句名言："语不惊人死不休"。我们从日常生活中取来的素材，往往是"无秩序"的东西。为了使构图变得生动，我们应像小孩堆积木那样把它拆散，又试着把它堆砌起来，再拆散，再试着用另一种方法堆砌……我们必须慎重考虑的是，从什么角度，以怎样的高度来堆砌它，才能使构思找到最佳闪光点、最有表现力。对于同一题材，可以设计出许多不同的处理方案，要反复推敲。（图431）

据记载，俄罗斯美术学院的教授布鲁尼，要求列宾用纸剪出画中人物的剪影，再按照不同的方案在画面上组合。还有的画家用泥塑或其他手段设计构图。清代李渔在《闲情偶寄》中以"工师建宅"作比，认为"何处建厅，何方开户，栋需何木，梁用何材"必须精心构思。

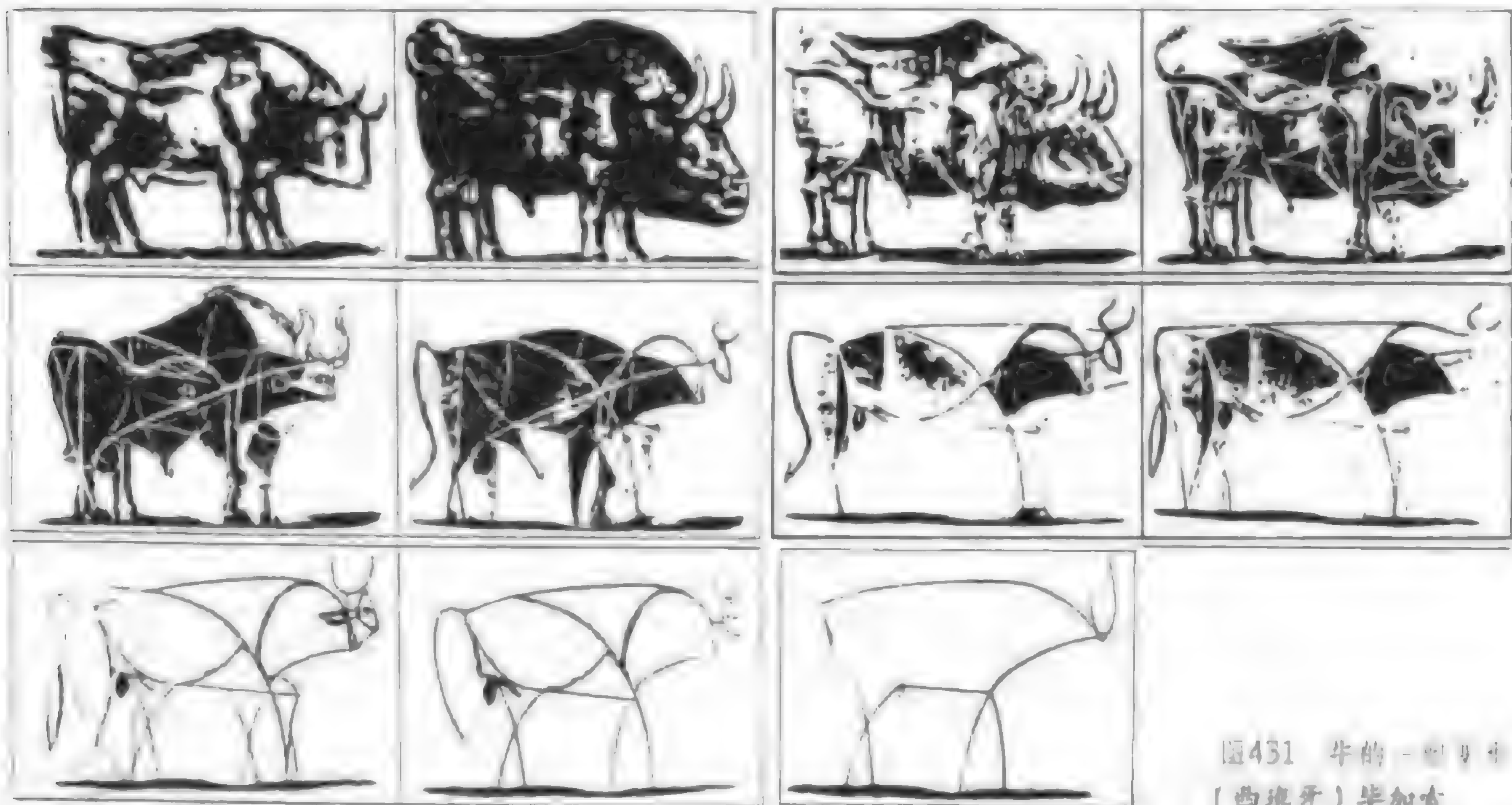


图431 牛的一组变体
（西班牙）毕加索

许江的《世纪之窗·围城》（图432），是一幅用综合材料绘制的作品，构思缜密，寓意深刻，表现手法极为现代。形与形、色与色、静与动、序与变，历史与现实……都在转换、变幻之中，形成了气势宏大，面目独特的"大风景"。



图432 世纪之窗·围城 许江



图433 国画小品之一 蒋跃



图434 国画小品之二 蒋跃



图435 国画小品之三 蒋跃



图436 国画小品之四 蒋跃



图437 国画小品之五 蒋跃



图438 国画小品之六 蒋跃

这里，选择蒋跃的几幅以动物和人物组合的国画小品，示之以例。类似这样的构图，我们只要反复推敲下去，还可以变化出许多。（图433、434、435、436、437、438）

要想提高自身的构图能力，有几点是必须的：时时注意观摩分析优秀的美术作品；加强生活速写的能力，注意组织画面构图；连环画、插图能力的训练；同一题材、场景的不同表现，即变体稿的反复推敲；电影、电视优秀画面的记忆构图练习等等。坚持数年，必有成效。

小结：绘画构图的技巧，不能单纯理解为制作和安排上的技术，也不仅仅是正确描画可以看到的自然界物象的能力，重要的是认识和掌握视觉与心理因素之间的互相关系的规律，并举一反三。这就要求我们要有饱满的热情，敏感地抓住千差万别的生活形态，并从中提炼出绘画的构成样式，反复推敲和锤炼，达到内容与形式的一致，找到最佳的表现方式。

从艺术创作的基本规律而言，画家不能为形式而形式，机械套用构图模式，而应从真情实感入手，寓形式规律于创作之中，注重动人的艺术效果，心手一致，挥洒自如，方能产生出无愧于伟大时代的杰作。

附录 学生构图作业点评

为了帮助学生加深对构图原理的理解，并及时消化相关知识，巩固课堂的学习成果，能学以致用，在授课过程中导师给学生布置了几个不同课题的作业。这里一并列出，并作简单的点评，若能给大家一个借鉴，起到抛砖引玉的作用，这，正是我所期待的。

科目如下：

一、请运用构图学的原理，自选一幅经典美术作品进行分析。

二、用形式美的原理，作一幅构图练习，并附简单文字说明所应用的相关原理。

三、以三个以上的人物组合，作一幅构图作品，并用小图作出画面结构示意和附简单的文字说明。

四、以三只同类的动物和一个人物为内容，画三幅变体构图作品。要符合“对比呼应”的原理。

五、用形式美和色彩构成原理，以“动”和“静”为主题，用色彩各作一幅小构图。

六、以生活中或电影、电视中的场景，作一幅记忆性构图练习，并用简短文字说明所运用的构图原理。

作业点评

图25、26、27（见附录图）是同一位作者的三幅构图，想象力颇为丰富。图25中的躺着者成一条直线，与蹲着的三只狗的直线形成对比，其中有一只在前，使构图有了变化，但又被整体外形的三角形所统一。图26，作者只取了人的交叉腿的局部，并置于前景，形成一个“空”的三角形，使狗的形象非常突出。图

27，画面以四根竖线的形式，给人以高耸感，而斜向的投影又使相互间产生了变化与联系。

徐振庭同学把蚂蚁放大，改变了我们的心理定势和视觉习惯。四幅画中人物的动态大致一样，但把蚂蚁的位置作了变动，产生了新奇的效果。（见附录图 28）

杨涛同学把仙鹤与孩童摆放在一起，给人以回归自然的精神感受。鹤与人前后交错的组合关系，符合构图中“均衡与变化”的原理，黑白灰的布置也错落有致。（见附录图 29）

王政同学把鸟与人、虎与人摆放在一起，尤其是三只鸟停在脑袋上的这幅作品很生动，与高高飞翔的那一只形成了疏密和呼应关系。三只虎头前飞起的人，采用了对称式构图，画面寓动于静。（见附录图 30）

图 31（见附录图）这幅构图采用垂直线构图，给人以挺拔、刚毅的视觉效果。人物的前后穿插，形成 S 形，尤其是最上部横插的船，使画面有了结构感。

以下是版画系同学作的三幅作品，图 32（见附录图）的整张构图虽没有视觉中心，但以均匀、密集的图形布局，体现了现代工业的感受。图 33（见附录图），人物与人物之间的相叠，产生了有序、团结的画面效果。图 34（见附录图）用旋转式的构图形式，有强烈的动感，而背景以反方向的圆弧，形成弱对比。

最后是油画系同学的两张作业。图 35（见附录图），三条狗与人正向我们走来，不同的姿态和组合很生动，三条竖线与横式的画面形式有了交错变化。图36（见附录图），地面上的几条圆弧线，加剧了旋转动感。

图 37、38、39、40、41 这些作品都是用颜色来表现静感和动感的，不用加说明，大家也能一目了然。



图1 [illegible]



图2 [illegible] 潘天寿

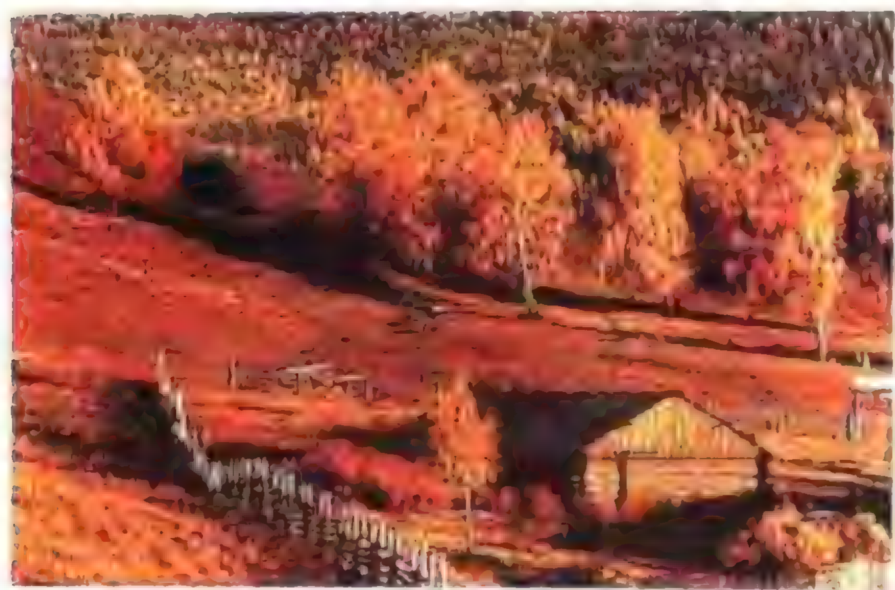






图3 [illegible]













图4
色彩的和谐美






图5 色彩的鲜明美






图6 色彩的丰富美

图7 在门前游戏的女孩 （罗马尼亚）格里高莱斯库



图8 招贴画 蒋 跃



图9 向日葵 （荷兰）凡 高

图10 拾穗 （法）米 勒



图11 湖 （日）东山魁夷



图12 [illegible] （俄）布洛[illegible]



图13　举起旗帜　（俄）柯尔日夫



图14　吻　（奥地利）克里姆特



图15　自画像　（法）伦勃朗



图16　作品　（西班牙）米　罗

图17　奥林匹亚　（法）马　奈



图18　两个女模特　（俄）卡柳塔



图19　高原印象·吉日　小色稿　蒋　跃

图20　高原印象·吉日　完成作品　蒋　跃



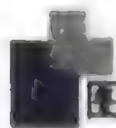
图21 银莲花 (英)沃特豪斯



图22 马 (乌克兰)斯塔罗斯京





**图学作业**

课题：构图练习

作者：史　原

导师：蒋　跃

中国美术学院

染织与服装系三年级

1999年1月







图25（上）

图26（中）

图27（左）









图208 构图练习 徐振廷





图[illegible] 动物园 杨涛









图[illegible] 动物园 王屹















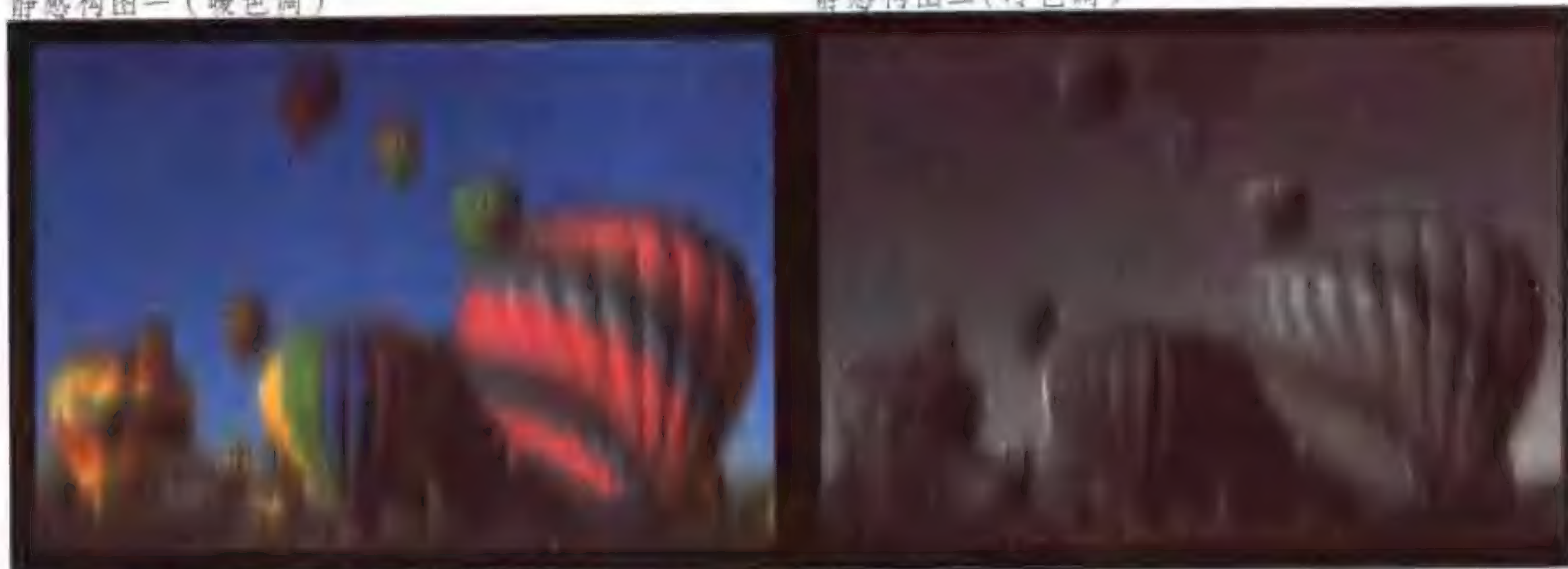




图37 史原



静感构图一（暖色调）　　静感构图二（冷色调）



动感构图一（彩色）　　动感构图二（黑白）

图38 顾卓琼



沉寂的黎明



扭曲的黄昏



丰收



守夜

图39 色彩的表现 王政


动


静


动

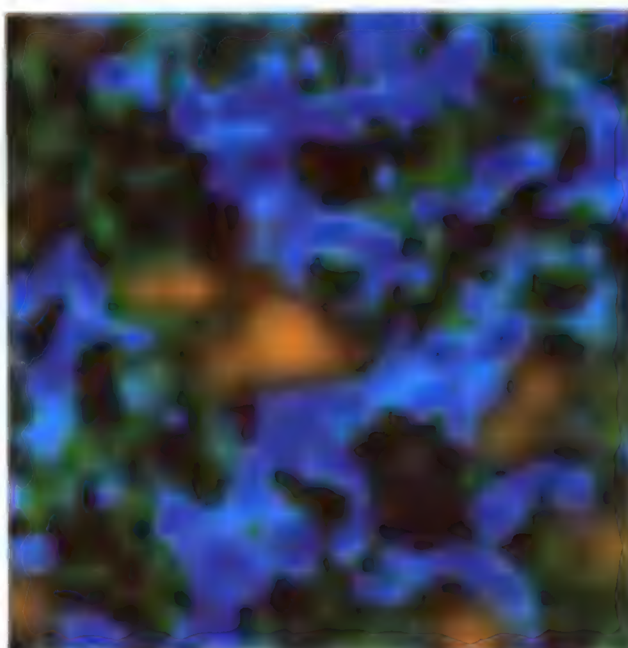
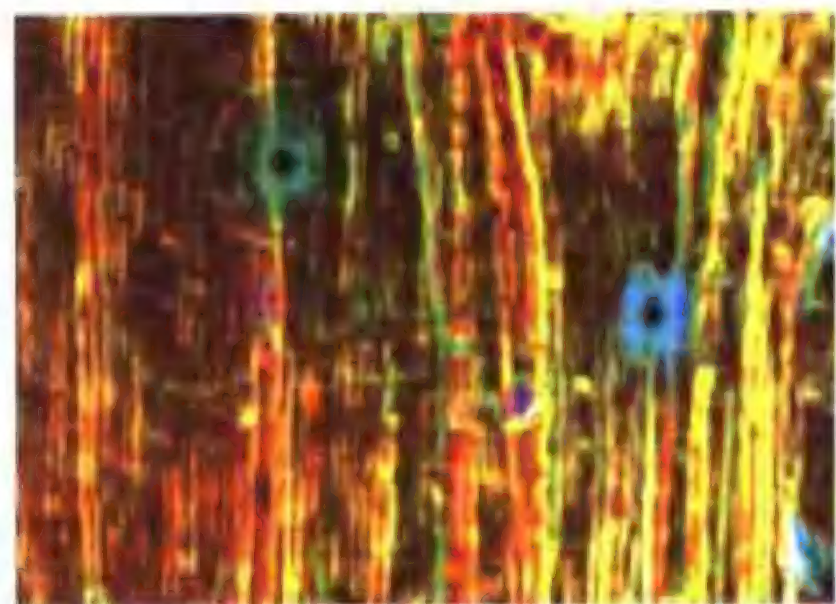
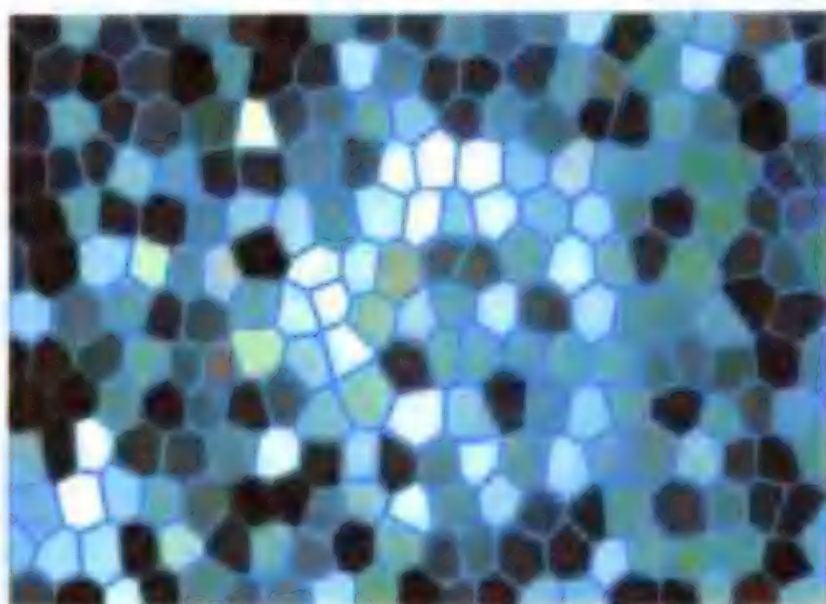
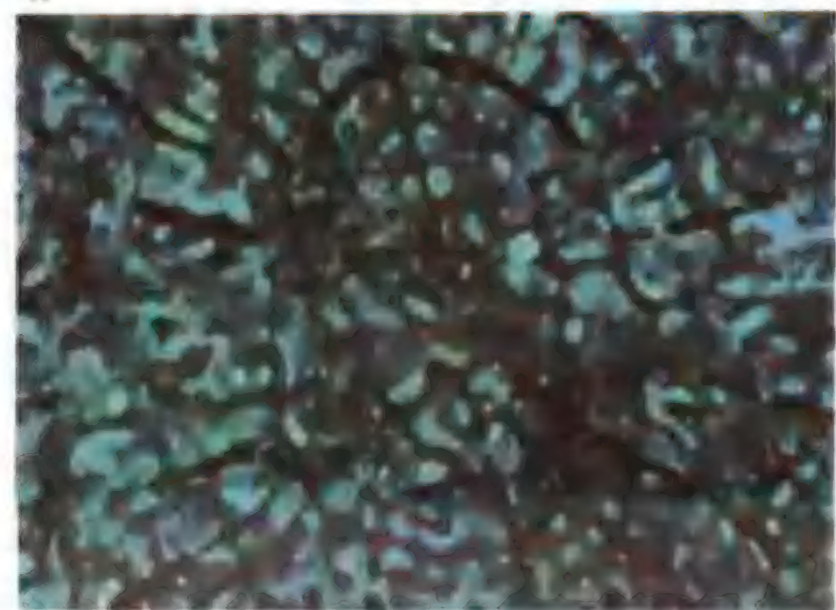

静

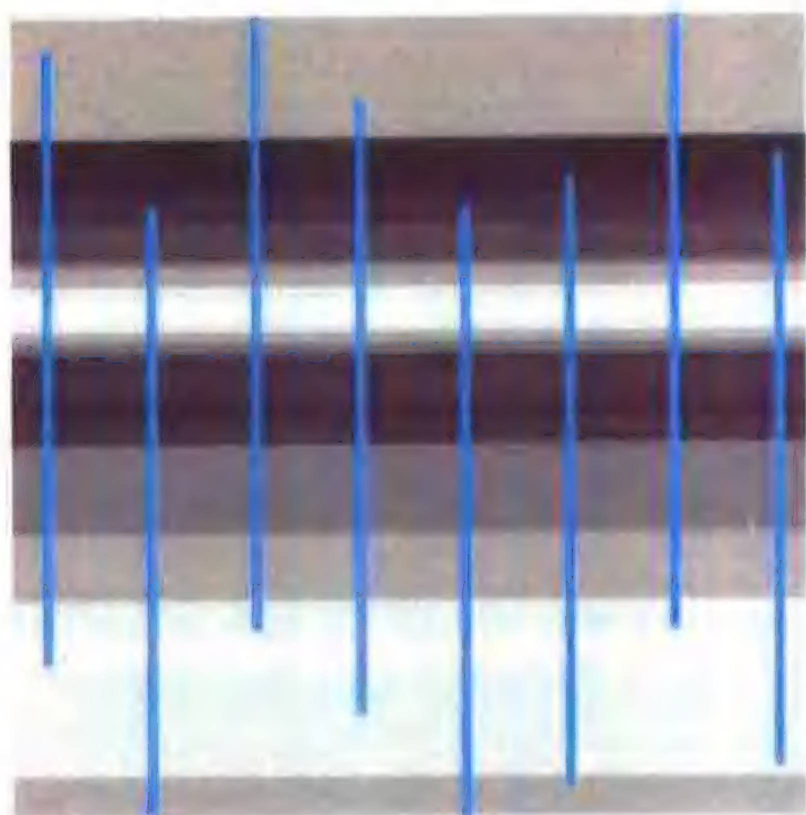
图40 色彩的情感 杨涛


动

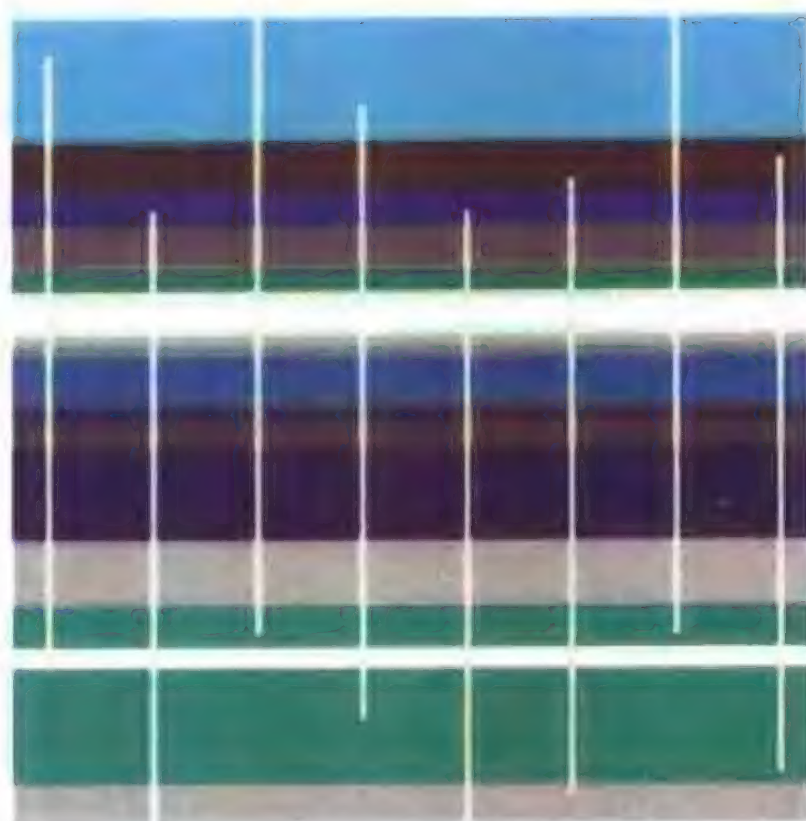

静


静

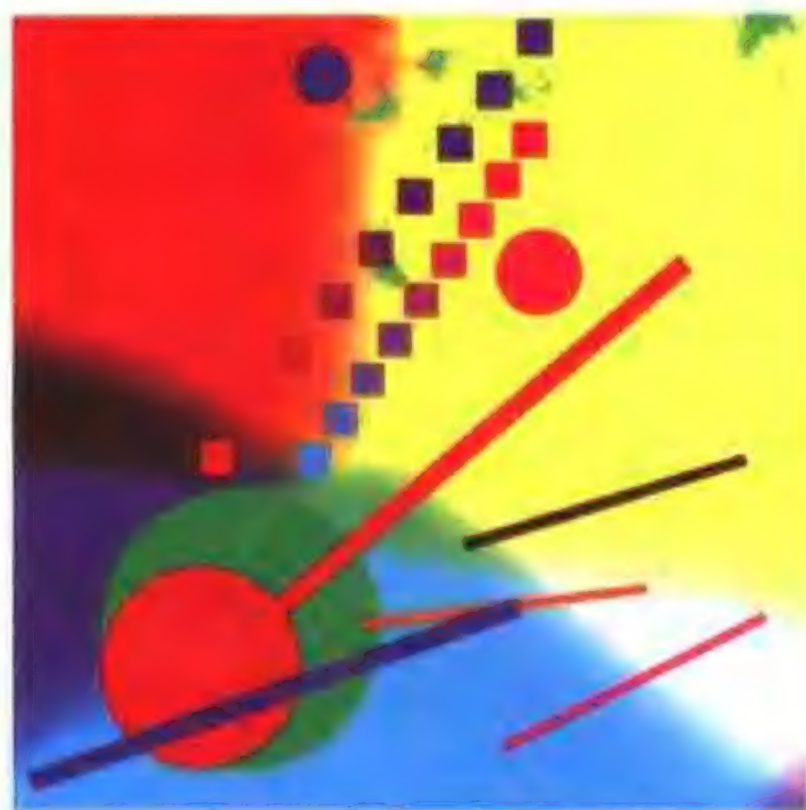

动



静一



静二



动一



动二

图41　色彩的表现　徐振庭

[General Information]
□□=□□□□□□□03
□□=
□□=136
SS□=11410762
□□□□=